IL SECOLO XIX

nella vita e nella cultura dei popoli

LA MUSICA

DI

IPPOLITO VALLETTA

MUSICA COMICA E COREOGRAFIA

DI

A. SOFFREDINI

210 figure — con tavole fuori testo

CASA EDITRICE
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO
NAPOLI — FIRENZE — ROMA — TORINO — PALERMO
BOLOGNA — GENOVA — PISA — PADOVA — CATANIA — CAGLIARI — SASSARI — BARI
TRIESTE — BUENOS AIRES — MONTEVIDEO — ALESSANDRIA D'EGITTO

Il Secolo XIX
nella vita e nella coltura dei popoli

IL SECOLO XIX

nella vita e nella cultura dei popoli

LA MUSICA

DI

IPPOLITO VALLETTA,

MUSICA COMICA E COREOGRAFIA

DI

A. SOFFREDINI

210 figure — con tavole fuori testo

CASA EDITRICE
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO
NAPOLI — FIRENZE — ROMA — TORINO — PALERMO
BOLOGNA — GENOVA — PISA — PADOVA — CATANIA — CAGLIARI — SASSARI — BARI
TRIESTE — BUENOS AIRES — MONTEVIDEO — ALESSANDRIA D' EGITTO

INDICE

La Musica

Proemio.

CAPITOLO I.

Musica Sacra.

CAPITOLO II.

Musica Teatrale.

CAPITOLO III.

Musica Strumentale.

CAPITOLO IV.

Musica da Camera.

CAPITOLO V.

I grandi Interpreti, I Concerti e le Società Musicali.

CAPITOLO VI.

Scuole, Accademie, Stabilimenti Musicali.

CAPITOLO VII.

Teorici, Storiografi e Critici.

Appendice

Musica comica e Coreografia

CAPITOLO I.

L' opera Comica.

CAPITOLO II.

Musica da Ballo.

CAPITOLO III.

Musica Educativa e Meccanica.

PROEMIO

Le correnti musicali — Il concetto moderno della musicalità — Sguardo storico al movimento musicale fino all'aprirsi del secolo.

Un secolo è nulla nella storia del mondo; in quella dell' arte per contro lo spazio di cento anni può segnare traccie indelebili di progresso o di rovina.

Queste traccie male apparirebbero per quanto riguarda l' arte musicale ove si stendesse la cronaca delle sue vicende nel centennio con un ordine veramente cronologico. Un sommario di date, un epitome di fatti formano per taluni un quadro curioso, ma privo di reale interesse se non è resa palese la finalità del risultato.

Ben altrimenti succede se in luogo della magra esposizione degli episodii si porge al lettore il modo di tener dietro alle varie correnti che si sono man mano determinate nel vasto oceano della musicalità che circonda il mondo. Naturalmente uscirebbe dai limiti prefissi la ricerca delle ragioni che produssero la formazione di queste correnti, che ne accelerarono talune, altre ne moderarono con alterna vicenda; al nostro scopo basta constatarne l'esistenza e misurarne con qualche approssimazione il percorso.

L'arte è movimento; o placido, od affannoso, o tranquillo, o rapido che questo movimento si manifesti, esso differisce sostanzialmente da ogni altro movimento della vita pratica, compreso quello della politica e del commercio: esso risponde alla natura spirituale dell'arte la quale — in linea generale — non può vivere subordinata a considerazioni materiali di convenienza o volgari di interessi.

Ma (e questo è essenziale di ritenere) la vitalità dell' arte non è meno essenziale al benessere dell'umanità di quello che lo sia la fioritura delle industrie e del commercio.

Questo concetto tuttavia è essenzialmente moderno per ciò che ha tratto all'arte musicale, la quale è stata di fatto l' ultima ad assidersi al banchetto delle arti sorelle.

Nessun'arte è così antica come la musica, al dire di taluni; essa ha vissuto fuor di dubbio nell' evo più remoto; nei miti sta scritta la sua leggenda; ma nulla ci dimostra come abbia quest'arte realmente vissuto, nulla ci certifica la sua importanza assoluta e relativa. Vi fu chi asserì che la civiltà di un popolo si conosceva dal grado della sua istruzione musicale. Col debito rispetto a tutte le opinioni questa è una di quelle tali frasi ad effetto che hanno fatto completamente il loro tempo. Le trionfatrici aquile latine al clangore delle buccine risvegliarono desse un ambiente musicale presso i barbari dove si posarono? Roma stessa non raccolse le più imponenti manifestazioni d'arte di ogni genere fuorchè nel genere musicale? Che più? Mentre nella Grecia classica l'architettura e la scultura parlarono con opere mirabili che sfidarono i secoli, occorre tutto lo spirito indagatore di dotti e pazienti studiosi per cercare di ricostrurre parzialmente le condizioni della musica, e qualche frammento di canzone tornato alla luce dopo millenni d'oblio è cosa troppo meschina per noi, e non serve di fatto che per le dispute degli accademici.

Monumento a Guido Monaco, in Arezzo.

Sulla base stessa di ogni possibile musicalità, sulla tonalità, si può forse sostenere che tutto non sia unicamente e semplicemente relativo? E dalle varie scale musicali quale si deve dire la vera, la naturale, la logica, la giusta? Ed a che hanno servito i più recenti ed anche i più eccentrici studi sui rapporti di suoni, sulle loro graduazioni, sulle loro tendenze ed affinità?

Le disposizioni, le ricerche, i metodi ed i sistemi sono riusciti una volta non dicasi a supplire ma anche solo ad eccitare il genio creatore? Hanno equiparato la reale invenzione di una sola melodia originale, o magari anche di una cantilena popolare?

Nessuno ha fantasia di pessimista per spingere il ragionamento fino al punto di negare all'arte ogni solida base razionale. Ma non era possibile tacere di questa speciale condizione di indeterminazione dell'arte musicale, volendo fare avvisato il lettore che ogni misurazione precisa nello studio del suo sviluppo in un dato periodo riesce poco meno che impossibile.

Mettendoci in cammino con questo criterio di relatività forzatamente im-

posto dalle circostanze non è inopportuno notare come se gli elementi dell'espressione musicale entrarono assai tardi nel dominio dell'arte essi però si trovano completi a disposizione dell'artista all'aprirsi del secolo XIX.

Dalla lunga caligine medioevale s'erano poco a poco sferrati i misteri, gli oratorii, l'opera in musica seria e giocosa, e la musica strumentale nella sua più nobile ed alta manifestazione, la sinfonia: la gestazione lunghissima aveva occupato lo spazio di oltre otto secoli.

Furono Guido d' Arezzo invero e Francone da Colonia ottocento anni addietro che riuscirono a fissare le prime norme e la parte pratica dell'arte. E la regola imperò severa ed arcigna. Tutto il secolo XIII ci appare musicalmente come un'epoca di speculazioni accademiche e filosofiche. Vi si segnalarono due monaci, uno benedettino Walter Odington, l'altro domenicano Gerolamo di Moravia, e Marchetto da Padova, e Filippo da Vitry, ed alcuni altri musicisti togati, diciamo così: per modo che il gobbo d'Arras ed il Casella, un tantino mondani e spensierati, poterono sembrare per quel tempo innovatori audaci e forse insolenti sgrammaticatori.

Ludovico Beethoven.

Il 1300 ed il 1400 portarono largo ed ordinato contributo di lavoro e di studio. Apre la serie dei più notevoli scrittori l'autore dello *Speculum musicae*, Giovanni De Muris: seguono promiscuamente nella categoria dei pratici e dei teorici Francesco Landino, il prodigioso cieco organista al quale il re di Cipro porse di propria mano a Venezia una corona d'alloro, e poi l'ingente schiera di Dufay Binchois, Dunstaple, Squarcialupi, Obrecht, Ockeghem, Isaac, Tinctoris, Josquin Desprez, Franchino Gaffurio, Petrucci, Aaron, Martin Lutero, il Gloreano, tutti variamente ma nobilmente attivi.

Gloria più solenne ed invidiabile ebbe il secolo seguente con Willaert, Costant e Festa, Jannequin e coll'Animuccia, coll' Arcadelt, con Crequillon, Goudimel, Nicola Vicentino, Cipriano de Rore, Zarlino, e specialmente coi due giganti Orlando Lasso e Palestrina. A petto di questi colossi impallidiscono nomi anche insigni come quelli di Luca Marenzio, di Costanzo Porta, del Nanini, di Ludovico Vittoria, e dello Zoilo, e del Soriano, e di Emilio del Cavaliere, che unitamente al Peri, al Rinuccini, al Caccini ed ai colleghi della gaia Camerata fiorentina allargarono il dominio dell' arte, e, diversivo potente alla vita speculativa, diedero vita all'opera, fonte di nuove emozioni e mezzo efficace di popolarizzare la musica.

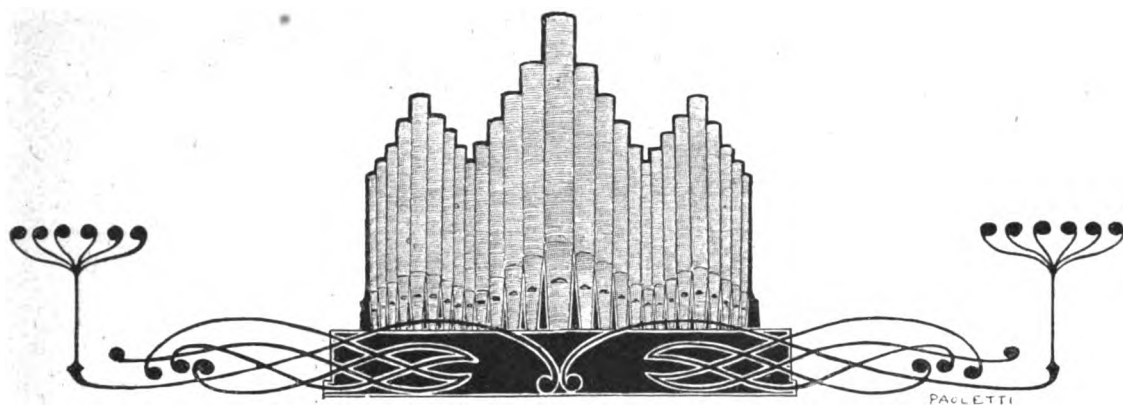
Ed eccoci al limitare dell'arte moderna, la quale, formata lentamente la sua grammatica, dopo ripetute oscillazioni finalmente trova la sua sintassi

Fioriscono copiosamente ancora i teorici, ma più copiosamente fruttificano i compositori nei due campi della musica, cioè in quello della musica sacra ed in quello della profana. A cavallo tra il secolo XVI ed il XVII troviamo l'Allegri, l'Anerio, l'Erbach, Grossi Viadana, e l'insigne Claudio Monteverde, e Michele Praetorius, uno dei progenitori della letteratura musicale, ed il Kapsberg, compositore nonchè esecutore eccellente, concertista come si direbbe oggidì, ed Erasmo Sartorio, e l'Agazzari, allievo del Viadana e morto prima di lui, ed il Frank altamente benemerito della musica strumentale, ed il meraviglioso Frescobaldi col quale entriamo completamente nel seicento. Quivi troviamo Landi, Giambattista Doni, Cavalli, Benevoli, Carissimi, Cesti Legrenzi ed altri, e comincia la serie anche dei fabbricatori famosi di strumenti, tra i quali rifulgono i nomi di Nicola Amati e di Bartolomeo Cristofori.

Il settecento ci sembra naturalmente vicino: continua l'attività degli scrittori, dei compositori, degli artefici fabbricanti, più spiccatamente s'aggiunge quella dei cantori. Una vivida luce che si era accesa nel secolo precedente in Inghilterra col Purcell si era presto ottenebrata. Ma vivacissima guizza l'arte francese, quella italiana appare in ogni ramo fiorente, e con rapido germoglio si sviluppa severa, imponente, grandiosa l'arte tedesca con Händel, Bach, Haydn, ed il divino Mozart unisce alla forza la grazia più soave. Ormai la musica può oltrepassare i limiti del semplice bello estetico, dice Wagner, per entrare nella sfera dell' assoluto sublime. Questo succede con Ludwig von Beethoven.

Da questo genio immenso alla cui fantasia parvero sconosciuti i confini si dovrebbero prendere le mosse per dire della musica nel nostro secolo: imperocchè non soltanto egli appare il grande dominatore in tutti i campi dell'arte ma sull'orma sua incancellabile sovrana camminarono quanti vennero dopo di lui.

Ma per quanto sia forte la tentazione di appagare subito lo sguardo nella vivissima luce beethoveniana, tuttavia non conviene deviare dal metodo che ci siamo proposti onde spiegare le ragioni del movimento della musica contemporanea. Procediamo quindi per gradi: e rendiamo conto, come in successivi brevi panorami, del movimento musicale nelle varie sue manifestazioni cominciando, *ab Jove principium*, dalla musica religiosa.

Firma autografa di Mozart.

CAPITOLO I.

MUSICA SACRA.

Musica sacra e musica religiosa — Il canto fermo ed i dibattiti relativi — La tradizione Palestriniana in ribasso in Italia — Decadimento ed aberrazioni — Ragioni del basso stato dell' arte religiosa — Arte sacra in Francia — Le cappelle italiane — Cherubini — La campagna pel ritorno all' antico — Rossi, Tempia, Tomadini — Organisti ed organari bene intenzionati — Don Guerrino Amelli e la riforma — Polemiche e battaglie — Il regolamento della Sacra Congregazione dei riti — Conversioni — Rapidi progressi della riforma — Padre De Santi, Bossi, Gallignani, Tebaldini — Don Lorenzo Perosi e l' oratorio sacro.

Per musica sacra qui s'intende quella destinata al culto o che ha essenzialmente per argomento soggetti religiosi. I puristi obbietteranno che fra il genere sacro ed il religioso vi è differenza di dignità, essendo il primo di gran lunga più nobile ed elevato. Nessuno lo nega: ma digressioni e distinzioni devono essere per forza ripudiate in questa memoria, se si vuole percorrere, per quanto rapidamente, tutto il cammino che ci sta davanti. Necessità vuole che si segnalino le sole linee principali del movimento multiforme dell' arte, che si forniscano pochi ma chiari ed essenziali concetti: cominciamo quindi per dare alla locuzione musica sacra il più esteso significato.

Per l'identica ragione di non poter sottilizzare si lascia nella penna la relazione del singolare dibattito avvenuto verso la metà del secolo fra dotti storiografi e teorici, alcuni dei quali pretendevano che il canto fermo è derivazione dell' antica musica greca, intrinsecamente diversa della nostra, mentre gli altri sostenevano che esso è l'inizio della musica inerente alla civiltà cristiana. Quando si fossero esposti e sviscerati gli argomenti portati in campo dal D'Ortigue e dal Fétis e ribattuti dal Biaggi e da non pochi altri, il lettore discreto, come dicevasi una volta, troverebbe indiscreto perfino il relatore della causa: a parte l'interesse degli specialisti, tali ragionamenti non valgono una grinza.

Non correndo dunque — e valga la dichiarazione per questo e per tutti i capitoli successivi — le acque di lunghe ed estetiche discussioni, in fatto di arte sacra il risultato dell' osservazione nei tempi recenti non è nella sua

semplicità guari consolante, e si può riassumere così; dopo Bach, Händel, Marcello e Pergolese vera e pura musica sacra non si ebbe più, se non per accidente od in via di formale imitazione del fare antico.

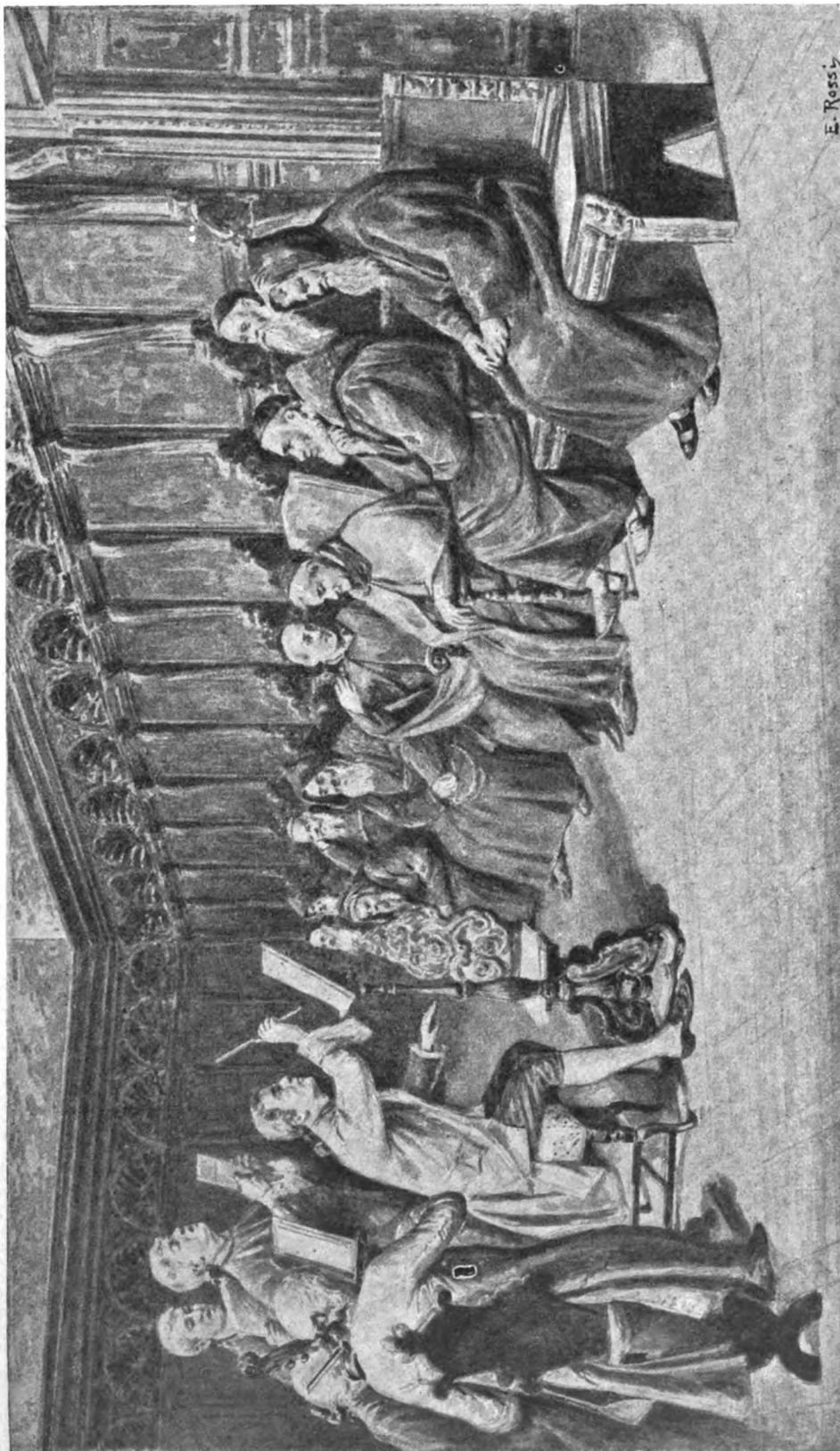
La grande gloria del Palestrina s'era spenta da secoli. Una innocente vanità aveva fatto chiamare « il Palestrina del 1600 » un tale Matteo Simonelli, il cui nome ormai non si trova nemmeno più nei compiacenti dizionarii biografici. Nel 1700 poi era stato battezzato per Palestrina un altro compositore, Pasquale Pisari, e, meno male, il battesimo era stato amministrato da chi aveva autorità di farlo, cioè dal Padre Martini.

Ma di fatto il gran bagliore s'era eclissato: e non per la scuola romana soltanto, la quale, a rigor di termini, può ancora segnalare quasi alle porte del secolo presente Giuseppe Jannaconi (Roma 1741-1816) e l'abate Baini (Roma 1775-1844) ma anche per la napoletana (meno ricca di tradizioni immacolate, perchè i suoi più famosi maestri, il Jommelli ad esempio, non si votarono alla chiesa se non allorquando si furono disgustati del mondo), per la bolognese (della quale era ancora stato lustro nel secolo scorso il sopra accennato Padre Martini, compositore pregevole pur non uguagliando come tale il suo valore di teorico) e per la veneziana.

G. B. Pergolese.

A Venezia tuttavia un discreto difensore delle tradizioni si ebbe in Bonaventura Furlanetto, detto Musin, (Venezia 1738-1817) nel quale rifulsero alcuni dei pregi dei Legrenzi, dei Lotti e dei Caldara, mentre l'intima espressione chiesastica s'andava affievolendo man mano che la lingua musicale volgeva al moderno.

Dovunque si volga lo sguardo al principio dal secolo le condizioni della musica sacra appaiono uguali, e sono dappertutto miserrime. Le ragioni determinanti di questo infelice stato di cose sono di doppio ordine, estrinseche ed intrinseche. Imperocchè non solo avevano oprato il loro effetto deleterio dell'entusiasmo religioso le disquisizioni dei filosofi enciclopedisti, che avevano mutato il corso di molte idee prima ancora che, rosso fantasima di sangue, la rivoluzione francese terrorizzasse il mondo; ma, a lato dello scetticismo invadente, gli scarsi guadagni che ormai la musica da chiesa offriva a' suoi cultori e la rapida diffusione della musica teatrale e profana avevano guastato l'ambiente. E, coronamento a questa jattura, il pravo gusto del clero congiurava contro l'arte religiosa: il clero invero non solo favoreggiava apertamente — e non ha ancora cessato di farlo neppure oggi — le formole delle composizioni profane, ma lasciava associare ai cantici chiesastici insieme alle divagazioni di male esperti organisti, orchestre raccogliticce e di scarto, e perfino strepitose falangi di strumenti assordanti tolte alle bande militari.

L'aberrazione fu generale. In Inghilterra tuttavia ed in Germania l'inconveniente fu meno palese: non soltanto la grande tradizione che faceva capo

Pergolese concerta il suo « Stabat », a Napoli — disegno di E. Rossi da un quadro di A. Battaglia.

a G. S. Bach ebbe la sua parte nella relativa salvazione del gusto insieme alle austere forme del rito riformato, ma la vita artistica essendo più riflessa che personale il cataclisma fu per la logica posizione di cose meno sensibile. Per contro, nei paesi più specialmente di razza latina virtuosismo e teatralità procedettero di conserva, la gazzarra fu universale: per trattare a dovere gli infiniti Filistei sarebbero occorse intere legioni di Davidi ed un numero sterminato di mascelle d' asino.

In Francia prima del 1789 esistevano 400 *maîtrises* e *choeurs* con altrettanti maestri di cappella, diecimila musicisti e quattro mila *enfants de choeur* addetti alle collegiate pel servizio delle chiese. Dal 1791 al 1806 tutto appare distrutto: dal 1807 al 1812 si risovvenzionarono alcune di queste istituzioni, l'impero e la ristorazione risuscitarono qualche cappella, ma l' elasticità di semplice opportunismo non giovò, e non poteva del resto bastare, a salvare la causa dell' arte.

La Francia non mancò di valenti campioni che vollero o cercarono di porre argine allo sgretolamento, per non dire alla bancarotta, della musica da chiesa: il Choron, il padre Lambillotte, il Dufour ed altri non pochi pugnarono assai gagliardamente. Ma *quantum mutata ab illa* era la condizione generale delle cappelle dai tempi di Carlo X, di Napoleone I e di Luigi XIV, quando i maestri di cappella si chiamavano Cherubini, Lesueur, Lalande, Henri Dumont, a quelli di Napoleone III, nei quali direttore della Cappella Imperiale si trovò Auber, l' *agréable* autore del *Domino noir* e di trenta *opéras comiques* per la maggior parte popolari, e cantavano Tamberlik ed i coniugi Gueymard, annunziati come suprema attrattiva per i divini uffici, e la musica della *garde nationale* eseguiva durante l' elevazione alla Messa l' aria: *Ma Fanchette est charmante!*

In Italia le antiche cappelle, assai meno numerose ma che pure conservano, sia pure in omeopatiche proporzioni, qualche vestigia di buone tradizioni, erano per le vicende politiche andate per aria in massima parte: alcune poche rimaste presso le Collegiate sonnecchiavano sbadigliando. Priva di ideali, ridotta al lumicino anche come mezzi materiali di esecuzione, trattata da mestieranti, indifesa dal clero la musica sacra languiva dovunque da Bergamo a Napoli, da Torino a Ferrara, da Firenze a Lodi, a Brescia, a Parma, a Piacenza, a Novara, a Pistoia, a Modena, a Padova, a Mantova, a Lucca, a Genova, Verona, Udine, Vicenza, e le cappelle maggiori altra volta classiche di Roma, di Venezia, di Milano non facevano eccezione.

Alla malsana virtuosità, al pessimo gusto dilagante avrebbero potuto porre riparo gli organisti in discreti limiti. Se non che il titolo di organista ci appare in questo torno quasi sempre una vera e propria usurpazione: orecchianti e maestri di musica di scarto che appena imparato a pestar qualche marcia sul pianoforte salivano senza scrupolo in cantoria a maltrattare la pedaliera.

Una statistica dei suonatori d'organo addetti alle parrocchie, alle congrezioni, ai collegi, ad istituti anche rilevanti nella prima metà del secolo ci darebbe un numero curioso di maestri elementari, di segretarii comunali, di artigiani semplici, e di altra brava ma incapace progenie: di musicisti esperti od un po' istrutti troveremmo carestia quasi assoluta, cosa perfettamente logica giacchè

il compenso dei suonatori d' organo era quasi nullo, mentre chi serve all'altare ha diritto di vivere dell' altare.

Nella generale desolazione emersero come eccezioni alcune figure di artisti degni di tal nome, e si dovette al loro coraggio se la memoria del passato non fu affogata e se dopo la lunga inerzia la gora che pareva morta fu un tantino mossa. Eravamo ben lontani dai tempi sereni dell'assoluta idealità, quando per le capaci navate delle cattedrali, pura, incorrotta tra i fumanti incensi, saliva in alto la grande ispirazione: più di un compromesso era già stato attuato, onde ritardare l' abdicazione completa dell' arte magistrale dei tempi trascorsi: e per riempire i vuoti si erano perfino elevati *pro tempore* ad importanza di stelle maggiori astri di seconda grandezza. Non altrimenti i suoi contemporanei poterono attribuire la palma di valentissimo fra i sacri compositori al buon Padre Mattei (Bologna 1750-1825), le cui maggiori glorie furono l'insegnamento e la famosa quaderna di allievi Rossini, Donizetti, Morlacchi e Pacini. E per l'identica ragione del relativo a petto dell'assoluto ebbero noméa a Bergamo il benemerito Giovanni Simone Mayr (Mendorf 1763 - Bergamo 1845), a Venezia Gianagostino Perotti (Vercelli 1769 - Venezia 1855): e perchè operosissimo quando fu a Loreto ed a Roma Nicola Zingarelli (Napoli 1752 - Torre del Greco 1837); ed il Boucheron (Torino 1800 - Milano 1875) maestro di cappella a Voghera, Vigevano e Milano, e l'Asioli Bonifazio (Correggio 1769-1832), e Fedele Fenaroli (Lanciano negli Abruzzi 1730 - Napoli 1818), e Giacomo Tritto (Altamura 1735 - Napoli 1824).

Niccolò Jommelli.

Accanto poi a questo manipolo di teorici di cartello troviamo come pseudo-compositori sacri (non ci si tacci di irriverenza) un numero sterminato di operisti teatrali. Non ci fu quasi maestro fortunato sulla scena nel secolo che non abbia voluto tentare il genere religioso, e come significazione d' omaggio quando il tentativo proviene da Beethoven, da Rossini, da Meyerbeer ed Halevy, per quanto acattolici, da Donizetti, da Verdi, da Gounod, merita di essere segnalato: ma non è certo l' albo speciale dell' arte sacra che ha reso questi nomi venerati dall' universo.

Fra coloro che mieterono nei due campi maggiori allori sono a ricordarsi Carlo Coccia (Napoli 1782 - Novara 1873), Saverio Mercadante (Altamura 1795 - Napoli 1870) Antonio Cagnoni (Godiasco 1828 - Bergamo 1895) e primissimo non solo cronologicamente ma artisticamente Luigi Cherubini (Firenze 1760 - Parigi 1842).

Tredicenne, Cherubini aveva provato il suo genio d'artista con una Messa ed un Intermezzo per un teatro di società : ma i primi successi non lo inorgoglirono, e col Sarti per guida fu specialmente dagli antichi maestri della scuola romana che egli apprese il luminoso stile che lo collocò primo fra i compositori sacri del secolo, senza impedirgli di essere proclamato da Haydn e da Beethoven il più poderoso maestro della scena del tempo suo.

Lungamente errabondo da Firenze a Bologna, a Milano, a Roma, a Londra, a Vienna, a Parigi, ove fu successivamente ispettore, professore di composizione e direttore del Conservatorio, poco favorito dalle circostanze, per aver sicuro il pane quotidiano per sé e per la famiglia, in uggia a Napoleone per la sincerità delle sue opinioni, Cherubini compose, si può dire, tutta la sua vita. A settantacinque anni egli scriveva ancora coll'entusiasmo e colla passione dell'età giovanile.

Per grandiosità, per limpidità di getto, per solidità di costruzione, per forza di espressione, molte composizioni religiose di Cherubini rimarranno come monumento. Connubio non è realizzabile fra le austerità dello stile antico, e la libertà del fare moderno : se fosse stato possibile l' unico forse capace di compierlo sarebbe stato Cherubini. La sua musica, giustamente osservò uno dei più diligenti biografi del maestro fiorentino, il Gamucci, presenta l'uomo in faccia a Dio, quella di Palestrina presenta Iddio in faccia all'uomo.

Padre G. B. Martini.

Cherubini non poteva da solo arrestare il fatale movimento discendente della musica religiosa : la catastrofe però fu per alcun tempo ritardata, grazie all'influenza delle composizioni cherubiniane, e più che altro fu salvo l'amor proprio artistico nazionale del nostro paese.

Ma Cherubini non ebbe come compositore sacro successori: il capitale da lui accumulato andò senza posa sperperandosi senza che nuovo sangue ringagliardisse l'arte nostrana. Le voci che additavano l'arte Cherubiniana come porto di almeno temporaneo ma sicuro rifugio, (poichè contro la restaurazione razionale stavano collegate l'ignoranza e la presunzione), erano voci isolate. Alcuni coraggiosi zelanti e laboriosi s'adoprarono per impedire più oltre gli scandali e le profanazioni : ma la buona volontà non basta quando non si trova quel fulgore assoluto d' ingegno che attrae simpatie e proseliti alle buone cause, anche prima che esse siano comprese dalla maggioranza nel loro vero essere.

Se il fervore fosse stato sufficiente a che non sarebbero riusciti, per tacere d'altri, in Piemonte Luigi Felice Rossi (Brandizzo 1805 - Torino 1863) per quanto non immune da concessioni troppo compiacenti, e Stefano Tempia (Racconigi 1832-Torino 1878) così coscienzioso temperamento d'artista? Ed il buono e coltissimo ed incomparabilmente modesto abate Jacopo Tomadini (Cividale 1820-1883), il verace precursore dell'abate Perosi nell'oratorio odierno avrebbe avuto la meritata soddisfazione di un più ampio risultato alla sua tranquilla ma instancabile propaganda.

G. S. Mayr.

Qualche organista, che non aveva usurpato questa qualità, cominciava intanto ad opporsi di piè fermo contro le scurrilità dei sedicenti colleghi. Non si era ancora giunti al punto di combattere in linea di massima quell'ibrida cosa che è l'organo-orchestra, nè si trattava di rinnovare la dignità dei tempi di Frescobaldi. Pure anche il cominciare a far digerire qualche *fugato* e qualche *versetto* non destinato unicamente a fare fischiare qualche registro era già opera meritoria, perchè la retta via era proprio smarrita: tra questi bene intenzionati vanno ricordati gli organisti Felice Moretti, più conosciuto sotto il nome di religione di Padre Davide (Zanica 1791-Bergamo 1863) e Felice Frasi (Piacenza 1806-Vercelli 1879).

E non si ritesse la storia degli scandali ai quali davano luogo le sacre funzioni.

Basti ricordare che ancora nel 1880 nella Cappella Antoniana di Padova Padre Capanna, (nato ad Osimo nel 1814), minore conventuale stranamente infervorato dello stile teatrale, si burlava talmente delle prescrizioni ecclesiastiche e della dignità della chiesa da fare eseguire una sua *Messa*, il cui *Credo* era svolto

Firme autografe di principali autori di Musica Sacra.
1. Saint-Saëns — 2. Ferdinando Paër — 3. Giuseppe Baini — 4. G. Palestrina — 5. L. Mattei — 6. Morlacchi.

sopra il noto duetto *Là ci darem la mano* del *D. Giovanni* di Mozart. È vero che le forzate dimissioni coronarono l'esperimento del frate, ma non perciò si può meno severamente stigmatizzare tale aberrazione.

Nel 1880 frattanto l'ambiente generale appariva già un po' mutato. Prima ancora che in una lettera ad Hans de Bülow il nostro Giuseppe Verdi tuonasse la grande parola: *Revertimini*, l'idea della necessità di una riforma della musica da chiesa aveva fatto strada.

Parecchi artistici pellegrini andati in Germania per studiare una questione affine a quella della musica religiosa, cioè il funzionamento del canto corale, ne erano tornati ben a ragione edificati del culto da quel nobile paese professato verso i luminari dell'arte religiosa, vuoi tedeschi, vuoi forestieri.

La Germania invero non solo aveva trovato, come sopra si accennò, salvezza nel suo grande Giovanni Sebastiano Bach, le cui opere interpretate dalla celeberrima *Thomasschule* avevano entusiasmato nel 1788 Mozart già all'apogeo della gloria, ed al cui studio nuove speciali società si erano dedicate fra cui una fiorente nel 1850 a Berlino; ma aveva pure con ugual reverente passione accudito a segnalare e divulgare altri tesori artistici non apprezzati a sufficienza. Fin dal 1834 il De Winterfeld aveva stampato a Berlino una vivace opera per additare i cimelii preziosi della scuola musicale religiosa veneta, e specialmente della Cappella Marciana, e successivamente il più largo appoggio era stato accordato alle pubblicazioni del genere tanto dai privati quanto dal governo, che pochi mesi addietro stanziava ancora egregia somma per una magistrale edizione delle opere di Palestrina.

Fra coloro che avevano constatato *de visu* e riferito come si trovassero fiorenti all'estero le scuole di canto corale e le Accademie che studiavano i Padri Santi dell'arte fu Giulio Roberti.

Il Roberti (Barge 1823-Torino 1891) destinato dai parenti all'avvocatura non ottenne di dedicarsi alla musica che dopo presa la laurea. Avuto a maestro Luigi Felice Rossi, e fatto rappresentare un primo lavoro a Torino, recossi a Parigi ove più che dell'arte visse poi dell'ufficio di traduttore di lingue europee presso una direzione di ferrovie. Aveva giurato divorzio col teatro dopo l'insuccesso del secondo lavoro, e si mise a scrivere per chiesa. Una sua messa in *si minore* a quattro voci lo fece conoscere in Inghilterra, ove egli finì per recarsi, bene accetto agli editori Novello, Cramer, Addison, Cock, Ollivier, Lambert ed altri, che pubblicarono molti lavori suoi.

Richiamato da circostanze di famiglia in Italia, Roberti ebbe il desiderio di promuovere a Firenze l'insegnamento musicale popolare come l'aveva trovato in Inghilterra, e fondò una scuola gratuita di canto corale per gli alunni della Pia casa di lavoro ed un corso parimenti gratuito di lezioni serali per adulti.

L'esito ottenuto indusse poi il sindaco di Firenze Ubaldino Peruzzi ad affidargli ampie mansioni per l'insegnamento del canto corale, ed essendovisi accinto coll'usato ardore, parve per un momento che dalla gentile capitale della Toscana partisse la scintilla di un generale rinnovamento di studi proficuo a tutta la penisola. Fondata nel 1874 la Società corale *Armonia vocale* il Roberti fu invitato a Malines, a Gand, poi a Louvain ed altrove come giudice nei più importanti concorsi di canto, e così conobbe appieno lo sviluppo del canto corale ovunque, e critico acuto e scrittore forbito potè con pregevoli monografie attivamente spingere il paese natale sulla via del logico progresso.

Curioso particolare: il suo nome di famiglia era da principio Roberto: l'*o* finale era stato sacrificato dal nonno del maestro per rendere la desinenza francese, quando nel 1801 fu nominato prefetto del dipartimento del Tanaro

nella città d'Asti: il buon Giulio aveva riaggiunto un *i* quando a Parigi un editore nel 1850 metteva per condizione alla pubblicazione dei lavori del maestro che egli *italianizzasse* il suo nome coll'aggiunta della vocale.

Roberti ebbe non poco a lottare e non ostante l'attività del promotore Firenze non conservò a lungo tali artistiche palestre. Ma l'impulso era dato, e nel 1875 Milano vide attuata la *Società del Quartetto Corale* grazie all'iniziativa di Martino Roeder (Berlino 1851 - Boston 1895), e Torino l'Accademia di Canto Corale, fondata da Stefano Tempia, dal quale poi prese il nome, e dall'estensore della presente memoria, e passata alla morte del Tempia sotto la direzione del Roberti, e mancato il Roberti sotto quella di Delfino Thermignon, che ne regge attualmente le sorti tuttavia rigogliose.

N. Zingarelli.

Del risveglio degli studî corali si giovò immediatamente l'arte religiosa, ed a Milano contemporaneamente alla società del Roeder si istituiva nel 1875 una scuola speciale di musica sacra intitolata alla Diva Patrona, a Santa Cecilia.

Sotto l'invocazione di questa Santa era già stata stabilita in Germania una Associazione onde promuovere la musica sacra, e Papa Pio IX ne aveva approvato gli statuti generali con breve 16 dicembre 1870. L'autorità del supremo Gerarca aveva così provveduto là ove minore era il bisogno, perchè il canto a cappella era, come si notò, florido già in Germania per ottime istituzioni di scuole, per la coltura dei cantori, per regolari adunanze di studio, per rigorose, castigate e quasi perfette esecuzioni: in Italia per contro era rimasta perfettamente inoperosa una Commissione di *Canto gregoriano* istituita, tanto per salvare le apparenze, nell'alma città di Roma, ove a dir vero pareva malata di tabe senile perfino la già classica Cappella Sistina.

La scuola Ceciliana di musica sacra di Milano fu la prima manifestazione di una agitazione per la verace riforma della musica religiosa arditamente iniziata da alcuni benemeriti, tra i quali in prima fila vuol esser ricordato Don Guerrino Amelli. Era stato questo filantropo prete lombardo che si era occupato contemporaneamente dell'invenzione di forni economici e pratici, onde facilitare ai meno abbienti il modo di combattere la pellagra, e della restaurazione della musica chiesastica.

All'Amelli è dovuto il voto esplicito per la riforma che pronunziò il primo congresso cattolico a Venezia nel 1874, voto ribadito poi nei successivi congressi di Firenze e di Bologna e coronato nel 1877, a Bergamo, colla triplice deliberazione del congresso: 1.° di costituire una associazione generale italiana di Santa Cecilia; 2.° di diffondere il periodico *Musica Sacra*, sorto a Milano nel maggio di quell'anno; 3.° di attivare la riforma dell'organo.

Luigi Cherubini.

Questa riforma specialmente trovava nel campo pratico acerrimi nemici. Organisti ed organari di conserva l'ostacolavano. Per quanto l'organo corale sia l'unico logico, l'unico adatto alla dignità del luogo sacro, e via dicendo, i pseudo-organisti non si sentivano il il coraggio di rinunziare ad ingraziarsi il colto pubblico e l'inclita milizia ecclesiastica colle cabalette, colle volatine, coi *versetti* brillanti a base di corno inglese e di ottavino, colle marcie coi campanelli. Ed il clero trovava che le *messe* erano più divertenti, e che passavano più brevi i *vespri* se i registri di concerto deliziavano gli uditori, se i razzi erano sostituiti all'esecuzione sobria, accurata, di stile. Gli organari poi andavano più in là: quando Camillo Saint Säens nel 1879 si rifiutò di suonare l'organo del Conservatorio di Milano, perchè su di esso l'esecuzione della sua musica era semplicemente impossibile, fu uno scoppio generale d'indignazione nei fabbricanti d'organo. E si cantò su tutti i toni che era semplicemente ridicola ed antipatriottica la riforma dell'organo: ridicola perchè non era necessario di rovinare la vecchia meccanica, nè di sopprimere la divisione della tastiera, nè di completare la pedaliera per lodare il Signore, e perchè da Frescobaldi a Bach questa necessità non era stata sentita; antipatriottica perchè per favorire i Saint Säens, i Lemmens, i Guilmant e gli altri della gaia compagnia moderna si cercava di dare uno schiaffo alla tradizione italiana, si cancellava tutta la riputazione delle scuole degli Antegnati, dei Serassi e degli altri fabbricatori, la cui gloria ci era stata tanto e così universalmente invidiata.

Le polemiche furono infinite, e duravano ancora vivacissime nel 1880 quando a Milano ebbe luogo il *Primo congresso nazionale di Musica Sacra*, e perfino nel 1884 quando Torino fu sede dell'*Esposizione generale italiana*.

Anche questo congresso milanese del 1880 era un portato dell'instancabile propaganda di Don Guerrino Amelli, il quale non si quetò fino al 1885, quando stanco ma non sfiduciato, e dopo aver ottenuto il responso della

Sacra Congregazione dei Riti, sanzione ufficiale della riforma, si ritirava nel monastero di Montecassino fra i seguaci di San Benedetto.

L'Amelli non aveva tralasciata occasione di combattimento per la nobile causa; nel 1881 in occasione dell' Esposizione internazionale di musica al Conservatorio di Milano era stato fra i più attivi conferenzieri, aveva aggiunto scuole a scuole sul modello di quelle rinomate di Malines e di Ratisbona, aveva nel 1882 gagliardamente portato avanti il suo programma al Congresso internazionale di Canto gregoriano tenuto ad Arezzo per l'inaugurazione del monumento a Guido, era stato una delle colonne del periodico sopra mentovato *Musica Sacra*.

Il citato responso dell'Autorità ecclesiastica si contiene nel *Regolamento per la musica sacra* approvato da S. S. Leone XIII ed emanato dalla Sacra Congregazione dei Riti con circolare del 24 settembre 1884. Esso consta di cinque paragrafi e ventitre articoli, e per quanto opera, come umanamente succede, non perfetta, fu però provvido ed opportuno provvedimento.

Certo non è sostenibile che si possa, come il Regolamento fece, mettere a fascio col *tamburo* e cogli *strumenti dei giullari* e quindi proscrivere dalla chiesa il pianoforte, meglio capace di qualunque strumento di accompagnare, e da solo, i sacri canti polifonici. Così pure non si comprende come venga messa quasi in silenzio la stessa musica di Palestrina od alla Palestrina, solo perchè si tratta di musica a quattro voci e perchè in Italia, a differenza di molti altri paesi, alle donne non è permesso cantare sulle cantorie in chiesa, e perchè in proposito cogli antichi ripieghi, come Dio vuole, si è smesso di provvedere.

Bonifazio Asioli.

Ma non ostante queste ed altre imperfezioni e lacune tornò salutare l'ufficiale appoggio dato ai combattenti per la riforma, fu giudiziosa l'ammissione in oneste proporzioni delle tonalità e dei sistemi moderni, i timidi ed i perplessi furono animati, e coloro che cercavano di ricondurre l'arte sulla via della logica e della dignità si trovarono validamente sostenuti contro gli oppositori, quand'anche questi oppositori erano gli ordinarî della diocesi od altri della gerarchia ecclesiastica.

Dal 1885 in poi la causa della musica sacra in Italia è ufficialmente vinta: nessuno pensa ormai più che sia possibile ritornare nel labirinto degli antichi errori: le conversioni furono rapide e numerosissime, e, cosa curiosa, più d'un neofita crede di far scordare con un entusiasmo esagerato la guerra

fatta magari con lunghi e tenebrosi raggiri contro le innovazioni, e gli sproloquii antiestetici e le amenità più o meno umoristiche lanciate tra le gambe dei coraggiosi che combattevano per la dignità dell'arte.

La causa degli organi si può dire vinta anche sul terreno della pratica. Dalla Germania per mezzo di Walker, del Rieger, del Sonneck, dal Belgio col Merklin, dall' Inghilterra col Cummins, coll'Abbey, col Barker, dalla Francia col Cavaillé-Coll molta luce era venuta. Ma chi più effettivamente giovò a condurre i fabbricanti italiani sopra una via razionale fu l' inglese Giorgio William Trice, che si stabilì a Genova verso il 1880: da lui prese ardimento il Fedeli di Foligno che col Morettini di Perugia, coll' Inzoli di Crema, col Bernasconi di Varese, col Bossi Vegezzi di Torino, col Lingiardi di Pavia e con qualche altro costituiscono la schiera dei riformatori intelligenti.

Per ciò che ha tratto alla parte vocale ed in generale alle *funzioni* il principio è altamente proclamato, ma lo sconcio di zibaldoni messi insieme a dispetto del senso comune, di composizioni che fanno a pugni col rito, di esecuzioni viziate è ben lungi dall'essere corretto.

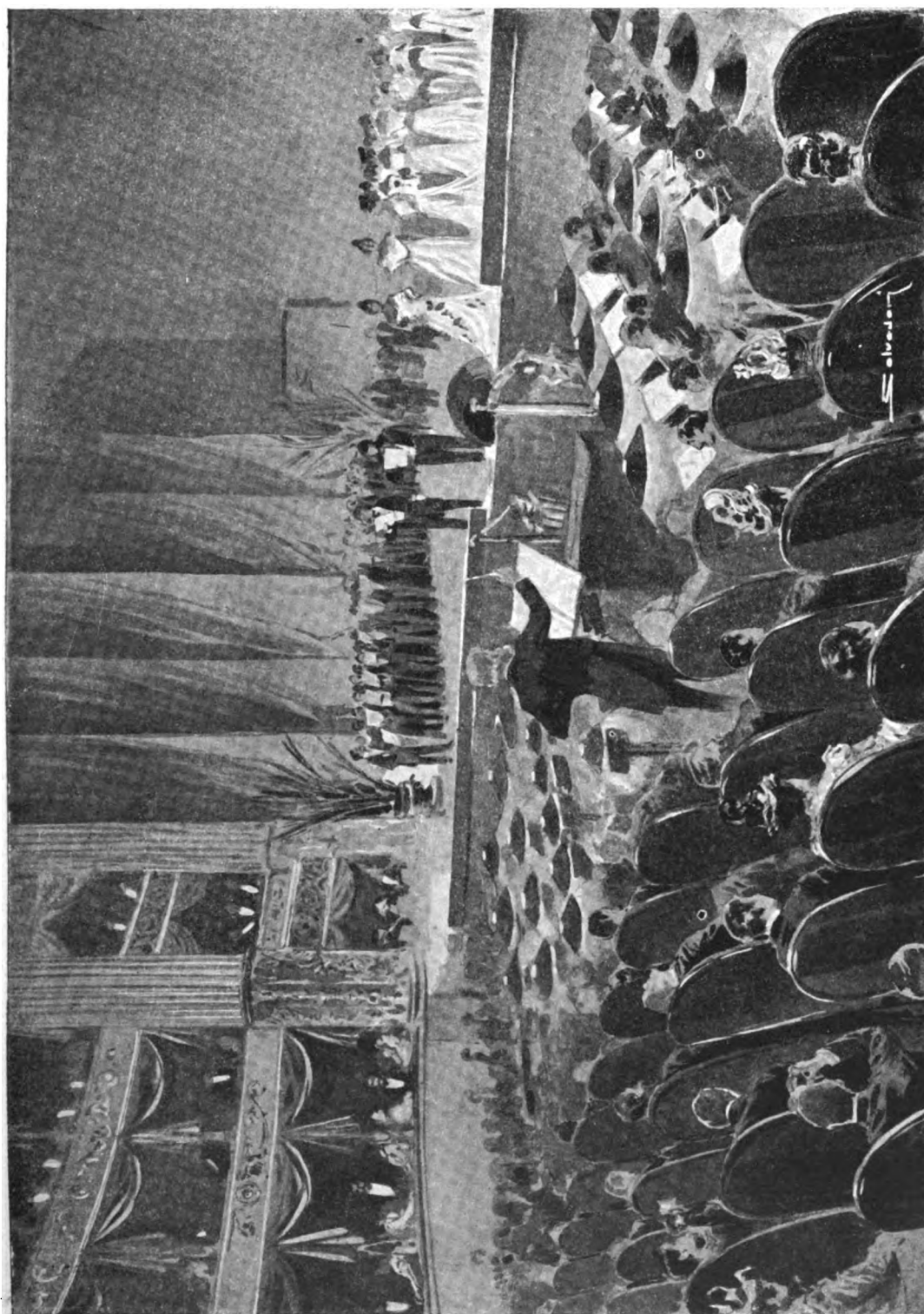
A Roma dove la Cappella Sistina ha tradizioni secolari, dove alla Chiesa dell'Anima la Scuola Gregoriana tedesca, a S. Luigi la Francese serbano la dignità voluta, dove nel 1891 in occasione del XIII centenario della proclamazione a pontefice di S. Gregorio Magno ebbero luogo nella Basilica Ostiense ed alla chiesa omonima del Celio esecuzioni splendide in Gregoriano, dove ogni due o tre anni si inaugura con pompa solenne qualche nuova società di cantori più o meno ecclesiastici, pur troppo è tuttora normale il caso di *funzioni* messe insieme solo per mettere in luce la virtuosità di un musico che falseggia. Come si potrà trovare a ridire se si pecca gravemente altrove, lungi dal focolare della fede e dalla vigilanza dei superiori?

Per citare un fatto recentissimo, il giorno 29 ottobre 1899 a Roma venne con pompa solenne riaperta l'antica chiesa monumentale di S. Maria in Cosmedin, basilica consacrata nel 1123 da Papa Calisto II, poi guastata nei secoli dal barocchismo più indecente, ed ora dopo lungo studio ed intelligente lavoro restituita alla purezza di linea del XII secolo.

Ufficiava a nome di S. S. il Cardinale Vicario S. E. Rampolla. Eppure non si ebbe scrupolo di accompagnare le sacre funzioni con una musica di così scipita volgare ed inconcludente natura da rendere la solennità religiosa da questo lato un vero scandalo.

Ma certo molt'anni non dovranno passare prima che l'ambiente si risani dovunque in Italia.

I fervorosi sinceri e convinti formano ora legione: società, comitati, periodici si moltiplicarono: nei principali istituti musicali vengono man mano stabilendosi cattedre di insegnamento speciale per il canto sacro. I ravvedimenti sono innumerevoli: basterebbe per tutti la conversione della importante corporazione dei Salesiani, i quali ripudiate coraggiosamente le musiche passate e dalle quali pure avevano avuto discreta fama ed utile materiale si misero a studiare con un numero grandissimo di voci e presentarono con ottimi risultati i classici lavori della polifonia vocale.

Nessuno avrebbe immaginato quattro lustri addietro che la musica sacra

Verdi dirige la sua Messa solenne al teatro della Scala (composizione di R. Salvadori, su documenti)

avrebbe preso parte alla mostra nazionale di Torino nel 1898 con tanta imponenza e dignità. Episodii, anzi fatti come questi bastano ad affermare che ormai sulla via bene intrapresa non è temibile il regresso, colà dove si è capita la ragione.

Ricercatori nei sistemi dei neumi delle cifre e dei numeri antichi, storici, conferenzieri, insegnanti, compositori, professionisti, teorici, critici, attività di ogni ordine portarono il loro contributo a questo lavoro di restaurazione artistica, che sarà titolo di merito all'ultimo quarto del secolo.

Lungo sarebbe il noverare gli infaticabili esploratori ed illustratori del campo che sulla traccia dei Coussemaker, degli Ambros, dei Langhans, dei Pothier, dei Franz Witt, dell'Haberl indefessamente s'affaticarono per il nobilissimo scopo.

Fra gli italiani vanno ricordati come mecenati intelligenti il Senatore Duca Alfonso Breme di Sartirana ed il Conte Lurani, larghi di incondizionato appoggio materiale, i maestri Meluzzi e Capocci, romani, tra i primi a far getto delle abitudini e degli errori inveterati, e quali condottieri della falange oggidì numerosa Padre De Santi, Bossi, Gallignani, Tebaldini.

Il Padre De Santi si può ritenere come il più convinto ed efficace apostolo del Canto Gregoriano che egli venne chiamato da Zara, ove insegnava lettere e filosofia, a professare nel Seminario Romano, donde poi trasportò la sua *Schola Cantorum* nel Seminario Vaticano. Forbito scrittore e vivace polemista, malgrado l' austerità del saio, abilissimo nella dialettica fondata sulla ragione storica, il Padre De Santi, non ostante che di tempo in tempo taluno de' suoi superiori abbia creduto di temperarne gli ardori coll' imposizione del momentaneo silenzio, va considerato come uno dei più autorevoli ed efficaci apostoli del rinnovamento.

Marco Enrico Bossi (Salò 1861) si è affermato presto tra gli atleti più vigorosi nell'artistico certame. Salito in alta rinomanza come organista in giovane età, compositore poderoso, indefesso lavoratore, interprete magistrale che non teme di misurarsi coi migliori dell'epoca, Bossi è da parecchi anni direttore del Liceo musicale Benedetto Marcello a Venezia, e sta oramai fra le più indiscusse autorità nel campo dell'arte religiosa. Fra le innumerevoli opere sue sta un veramente e pratico *Metodo di studio* per l'organo moderno, dettato in collaborazione col Tebaldini per la parte teorica e storica.

Giuseppe Gallignani (Faenza 1850), attuale direttore del Conservatorio di Milano, si rivelò energico ed oculato pioniere delle idee di rinnovazione fin da quando era direttore della Cappella del Duomo milanese. Organizzatore di polso, avveduto, tenace nell'innovare opportunamente, la sua opera fu giovevolissima nel periodo ove pochi combattevano ancora attorno alla ora trionfante bandiera.

Giovanni Tebaldini (Brescia 1864), altro figlio del suo diuturno lavoro, salito grado a grado fino all'alto posto di direttore del Conservatorio di Parma, disinvolto conferenziere e scrittore, sagace indagatore degli ordinamenti delle scuole e degli istituti che visitò spesso all'estero, instancabile divulgatore di codici musicali della buona epoca, è un'altra vivace ed ordinata attività, che molto giovò alla pratica riforma specialmente nelle Cappelle di Venezia edi Padova.

Scriviamo ancora tra i coraggiosi e benemeriti i nomi del maestro cieco Bottazzo a Padova, del Terrabugio a Milano, del sacerdote D. Antonio Bonuzzi a Verona, dell'avvocato Costantino Remondini a Genova.

Il primato della rapida e quasi fulminea popolarità fra tutti coloro che in quest'ultimo ventennio coltivarono l'arte musicale religiosa (in largo senso intesa, come dichiarai al principio) spetta ad un giovane sacerdote, a Don Lorenzo Perosi (Tortona 1876), il quale se non avrà avuto la soddisfazione di potersi trovare fra i combattenti per la riforma, unicamente per ragione cronologica, avrebbe però potuto rendere importantissimi servizii per la grande autorità che gli viene dalla nomina a Maestro direttore della Cappella Sistina, da lui punto sollecitata ma conferitagli direttamente dal Sommo Pontefice nel dicembre 1898.

Don Lorenzo Perosi all'epoca della *Passione*.

Se, come tutto sembrava indicare, il Perosi avesse avuto effettiva facoltà di comando la Cappella Sistina, modernizzata per quanto è possibile a base della sostituzione logica e morale dalle voci dei fanciulli a quella dei soprani artificiali, poteva diventare il *diapason* salutare per la musica da chiesa. Disgraziatamente non bastò l'energia del giovane maestro a lottare contro le abitudini inveterate e contro gli abusi disciplinari della Cappella, per cui ben presto il Perosi, riconosciuto che non aveva libera la mano, lasciò l'ufficio.

Temperamento musicale eccezionale, avviato quasi bambino ai serii studii, tetragono alle lunghe veglie sui volumi del Padre Santi della musica, avido cercatore di tutti i segreti dell'arte, improvvisatore di mirabile fantasia, compositore di leggendaria facilità di lavoro, Don Perosi è indubbiamente una delle più tipiche figure del mondo musicale attuale.

Non è da ieri che il suo nome è apprezzato dagli intendenti per lavori liturgici dove la ricca vena inventiva si sposa degnamente alla tecnica vigorosa. Ma è specialmente per gli *oratorii*, dei quali cinque apparvero in pochi mesi (*la Passione, la Risurrezione di Lazzaro, la Risurrezione di Cristo, il Natale del Redentore* e *la Strage degli innocenti*) e sette altri, dicesi, seguiranno in meno di due anni, completando il ciclo della Vita del Redentore, che il Perosi fu repentinamente portato sugli scudi, con imponente plebiscito in Italia ed in Francia.

L'oratorio perosiano — che accenna già ad avere buon numero di imitatori — non è nè una resurrezione dell'antico tipico oratorio italiano, nè una derivazione dell'oratorio di Bach o d'Haendel, e non si può dire neppure affine a quel genere che allignò specialmente in Inghilterra, e vi è coltivato tuttavia, e che va dall'*Elia* di Mendelssohn alla *Mors et Vita* di Gounod. Conciso e semplice di costruzione come testo e come impianto,

nè pomposo nè cattedratico, moderno d'indole con qualche ingegnoso accenno di tonalità in disuso e di canto fermo, lumeggiato se non teatralmente dicesi almeno mondanamente, di rado profondo sempre geniale nel suo complesso l'oratorio del Perosi per quanto ci appare da quelli fatti eseguire, è una rilevante manifestazione di un artista di quella nobile audacia cui ama giovare la fortuna.

Si comprende perfettamente che questa manifestazione non soddisfi appieno coloro che non veggono per l'arte sacra rifugio fuori delle vie strette del contrappunto e fuori dello stile pomposo, degli ampii sviluppi e magari della scarsa comprensione del pubblico, e costoro gridano quasi anatema. Si spiega del pari, come, potentemente avendovi interesse, stia pel Perosi e per la sua libera immistione di stili e ne favorisca l'espansione certo molto rumorosa, tutta la schiera di coloro che fanno del trionfo della sua musica nientemeno che questione di partito politico, mentre il giovane abate per verità non si cruccia di questa miseria, ed il lavoro non rappresenta per lui che la conseguenza di una esuberante attività cerebrale.

Quello che è fuori questione è che il Perosi è un operosissimo artista dotato di quell'energia ordinata di lavoratore che finisce per trionfare di tutto e di tutti. E noi auguriamo pure, non ostante le melanconie di chi pensa altrimenti, che di tali lavoratori abbia sempre dovizia il nostro paese.

CAPITOLO II.

MUSICA TEATRALE.

L'italianità del teatro lirico: Vicende della sua esportazione in Europa — Gluck e Piccinni — La tenzone e le sue conseguenze — Compositori italiani all'estero: Paisiello, Cimarosa, Guglielmi, Sarti, Anfossi, Sacchini, — Salieri — Cherubini e Spontini Zingarelli — I precursori di Rossini — Gioachino Rossini — Vincenzo Bellini — Gaetano Donizetti. — *L'opera in Francia:* Méhul e Lesueur — Scuola francese: Auber, Hérold, Adam — Compositori naturalizzati francesi — Meyerbeer — Halévy. — *L'opera in Inghilterra:* Guglielmo Vallace — *L'opera in Russia:* Glinka: i contemporanei ed i successori. — *L'opera in Germania:* Carlo Maria di Weber ed il nuovo indirizzo del melodramma. — Spohr e compagni — Il genere italiano sempre vivo: Lortzing, Nicolai — Flotow. — *L'opera dopo il 1850:* Le tre correnti principali. — *Astri minori in Francia*: Ambroise Thomas — Gounod — Massè — Bizet — Bazin — Massenet — Saint Säens — Reyer — La giovine scuola ed i compositori gionalisti. — *Movimento teatrale in Germania:* Riccardo Wagner — Propositi, lotta, trionfo — Il dramma wagneriano e le manifestazioni nazionali dell'arte altrove — Il teatro di Bayreuth — I proseliti e gli indipendenti — Goldmarck. — *L'opera in Italia:* Giuseppe Verdi — Apolloni e Petrella — I donizettiani: Foroni, Pedrotti, Cagnoni, Marchetti — Franco Faccio, Mancinelli ed Arrigo Boito — Il libretto d'opera ed i librettisti — Catalani — Smareglia — Franchetti — Puccini — Leoncavallo — Mascagni, ecc.

Un curioso spirito d'esegesi moderna, talora applicato, con discutibile senso d'opportunità è andato cavillando in questi ultimi tempi su molti interessanti punti di storia dell'arte: ma ferma, inimpugnabile, luminosamente dimostrata è rimasta l'italianità d'origine del teatro lirico. Recenti studî anzi (importante fra tutti quello del Romain de Rolland) non solo l'hanno confermata nei più minuti particolari, ma hanno ancora posto in sodo che tutte le nazioni sono state tributarie del nostro paese per quanto riguarda l'opera, e più di tutte lo è stata la Francia, alla quale molti, a cominciare da Saint Evremond, hanno negato la possibilità di avere un vero e suo proprio teatro musicale.

Certo è che l'opera in musica fu un singolare fenomeno di vigorosa vitalità e di rapida propagazione.

Nata nell'ottobre 1600 a Firenze coll'*Euridice* di Peri, rappresentata al Palazzo Pitti in occasione delle nozze di Maria dei Medici con Enrico IV, in pochi anni non solo la troviamo diffusa in Italia, ove il terreno le è naturalmente propizio, specialmente nel Veneto, col Monteverdi, col suo allievo Caletti Bruni detto Cavalli, col Cesti, col Legrenzi, col Lotti, ma la vediamo ben presto trapiantata altrove con brillanti risultati. Molti tra i migliori musicisti nostrani, a cominciare dal Cavalli chiamato a Parigi dal Cardinale Maza-

rino, migrano all'estero nel secolo XVII e nel XVIII, allettati da lucrose proposte, e vi stabiliscono una corrente teatrale schiettamente italiana e che per lunga serie d'anni resiste alle asprezze ed alle differenze delle condizioni locali.

In Germania è lo Schutz il primo ad introdurre l'opera in musica: e lo Schutz, allievo di Gabrielli, non solo rimane italianissimo nel fare ed imita il Peri, ma il libretto da lui musicato è l'identico del Rinuccini tradotto dall'Opitz. Dopo questo primo « lanciamento » il modo italiano è perfettamente accettato ed impera in Germania per mezzo degli Angelini Bontempi, dei Pallavicini, del frate domenicano Attilio Ariosti, e dello stesso *caro Sassone* Giovanni Adolfo Hasse, il prototipo dell'italianità nel suo stile, nella sua facilità, nelle sue aspirazioni.

Cristoforo Gluck.

Appena se è in Germania (ed a questo proposito dia venia il lettore se sotto la stessa denominazione di musica tedesca si comprenderà tanto quella germanica propriamente parlando che quella austriaca) qualche tentativo in senso un po' separatista e nazionale vien fatto dal Theile, dal Reinhard Keiser, dal Kusser, tentativo che poi rimane senza grande risultato, dal momento che uno dei genii più insigni dell'arte, Giorgio Federico Haendel, come compositore di teatro, se pur seppe, non volle allora allontanarsi gran fatto dallo stile degli italiani.

Haendel più di qualunque altro artista ci riporta il pensiero all'Inghilterra, paese nel quale parimenti l'opera fu nè più nè meno che una importazione italiana.

Fin dal secolo XVII coi nomi di Alfonso Ferabosco e di Nicolò Laniere l'influenza dell'arte italiana è preponderante. Avevano cercato di scuoterne il giogo di poi Dryden e Purcell, col quale ultimo specialmente l'opera sembrava essere stata sul punto di trovare personalità di espressione e perfino una specie di significazione nazionale: fallace speranza, perchè appena passato Purcell l'opera era ricaduta nello snobismo e nel triviale.

In Francia questa importante forma musicale fece la sua comparsa battendo bandiera italiana sotto la reggenza, dopo la morte di Luigi XIII. L'opera francese in realtà fu fondata da Lulli, un fiorentino che seppe dare alla nazione che l'ospitava piuttosto che un'arte tipica gallica un'arte cosmopolita

che aveva dei caratteri francesi. E Lulli rimase per oltre un centennio il campione dell'arte francese, e fu sul suo grande nome che l'opera pomposamente chiamata francese ebbe parvenza di vita, perchè i rivoluzionarii, come Rameau, non s' attentarono a toccarne le leggi, non ne modificarono che alcun poco la lingua. E quindi col Rameau ci appariscono ora come rivoluzionarii, (si potrebbe quasi dire all'acqua di rose) il Campra, e il Philidor, Floquet e Rousseau, e lo stesso Grétry, manipolo la cui attività diede molto movimento alla musica teatrale nel secolo scorso in Francia, e segnatamente a Parigi.

Niccolò Piccinni.

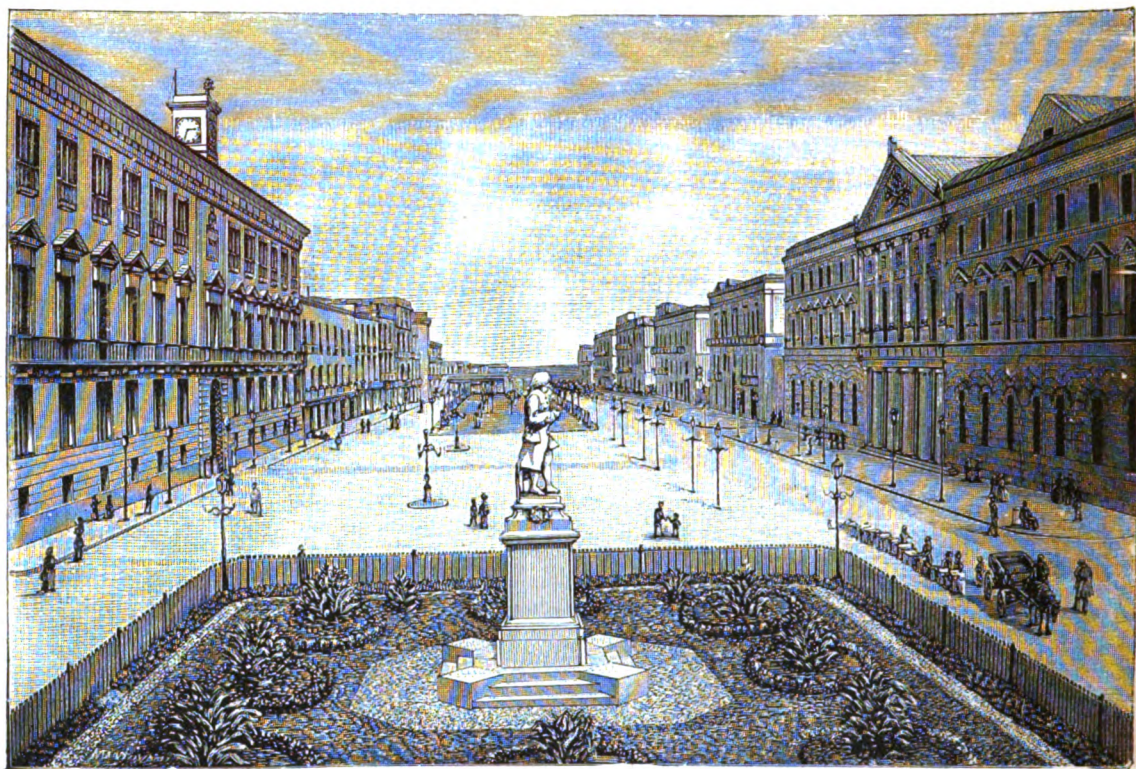
Durante questo periodo di rumore musicale in Francia il barometro artistico segna in Germania completa calma musicale teatrale. In sereno commercio di idee coll' Italia la Germania aveva avanzato, ma il suo progresso era stato, giusta una fortunata espressione del Lavoix, anonimo e senza clamore.

Più che ad innovare i maestri tedeschi avevano atteso a perfezionare e ad arricchire la forma musicale, indirizzandola verso una nuova via che doveva far capo alle grandi combinazioni di voci e di strumenti libere dal vincolo scenico, alla sinfonia. Campioni dell'arte tedesca erano stati due insigni la cui memoria non è destinata a sparire, Volfgango Mozart, il divino, morto come Raffaello a 35 anni, e Cristoforo Gluck.

Fu col Gluck che si battè in artistica singolar tenzone Niccolò Piccinn in circostanze che chiamarono l'attenzione di tutto il mondo musicale, e che è impossibile, volendo aver chiara nozione delle cose, non richiamare sommariamente.

L'opera teatrale in Italia dopo più di un secolo di vero splendore aveva un po' deviato dalla primitiva strada: più che all'espressione alta dei sentimenti drammatici s'era data a solleticare il gusto degli uditori. Quanto a vivacità e sincerità di manifestazione, nulla s'era innovato: e quindi chi asserì che nel secolo XVIII l' opera nazionale aveva precipitato al basso, esagerò stranameute la condizione dei fatti; ma certo (quantunque l' arte si sia onorata in questo periodo in Italia dei nomi del Logroscino, di Pietro Guglielmi, del Traetta, del Sarti, dell'Anfossi e sopra tutto di quelli di Paisiello e di Cimarosa), l'indirizzo dell'opera quale si trovava nella seconda metà del settecento prestava il fianco a qualche censura, e chi avesse alzato il grido di riforma o di ripristinamento avrebbe avuto grande probabilità di essere ascoltato.

Il Gluck, ingegno del resto di ordine superiore, persusao che di questa

condizione di fatti poteva fare suo prò, suonò questa campana, e rumorosamente chiamò i musicisti alla riscossa. Era stato a Milano, alla scuola del Sammartini, e poi era passato sotto altri insegnamenti, e nel passo fatto dallo *Artaserse* alla *Semiramide riconosciuta* indubbiamente si scorge un tentativo di fusione degli stili nei quali aveva cercato di compenetrarsi. Ma fu specialmente coll'*Orfeo* rappresentato a Vienna nel 1762 che egli volle attuare il suo modo d'espressione musicale, la cui genesi doveva trovarsi nell'antica musica od almeno in quello che credevasi sistema antico dei Greci. L'*Orfeo* era, e rimase, ed è giudicato tuttodì un capolavoro: il maestro ribadì il chiodo

Monumento a Piccinni nella Piazza Vittorio Emanuele, in Bari.

coll'*Alceste* tre anni dopo, ed anzi alla partitura nuova aggiunse i fronzoli di una epistola che è vero e proprio programma di battaglia.

Ma proporre questa battaglia a Vienna, ove i maestri italiani imperavano sulla scena, era sbaglio colossale: e difatti al tentativo non fu data molta importanza, e parve un momento che tutto sarebbe finito nel mare sterminato degli esperimenti inconcludenti.

Gluck non si smarrì, e poichè sulle rive del Danubio azzurro aveva sbagliato il colpo pensò di cambiar aria, e cercò di imporsi sulle rive della Senna. Maria Antonietta, allora Delfina di Francia, era stata sua allieva, e s'adoperò per vincere qualche difficoltà che ostacolava l'attuazione del proposito: se ne interessò qualche diplomatico che anzi in servizio del maestro tagliò un libretto d'opera nell'*Ifigenia in Aulide* di Racine. Il 19 aprile 1774 Gluck era acclamato sulle scene dell'Accademia di musica, e la sfida all'arte italiana troppo sonoramente proclamata perchè qualcuno non la raccogliesse.

Domenico Cimarosa.

Tennero conciliabolo i seguaci di Lulli e di Rameau, coalizzandosi, per quanto poco amici in quel torno, di fronte al comune pericolo: mise il suo zampino (poichè si sapeva che Gluck godeva la protezione della Delfina) la Dubarry, la favorita reale, famosa organizzatrice di cabale; e si pensò che occorreva senza perder tempo contrapporre al tedesco audace un compositore italiano puro sangue. Gli occhi si volsero al Piccinni (Bari 1728) che, specialmente la *Cecchina* composta su libretto tolto da Goldoni, aveva reso popolarissimo in Italia ed in Francia, ivi l'opera essendo stata rappresentata col libretto tradotto, e perfino, secondo il Ginguené, in Cina ove portata dai Gesuiti fu eseguita davanti all'imperatore.

Niccolò Piccinni era stato spinto in alto dalla tenace volontà più che dalla fortuna. L'umile spinetta paterna aveva servito di nascosto alle sue prime infantili fantasie d'artista: poi gli si era aperto davanti il clavicembalo di Monsignor Arcivescovo, il quale, conosciuta l'attitudine del giovanetto aveva egli stesso insistito perchè fosse mandato a Napoli al Conservarorio di S. Onofrio piuttosto che al seminario della città natale.

Giovanni Paisiello.

Nel collegio musicale di Napoli Piccinni era rimasto ben tredici anni, scavalcando fin da principio la regola ed il regolamento, ottenendo a forza di assiduità l'ambito premio delle lezioni del direttore, Leonardo Leo, poscia l'appoggio generoso del Principe di Ventimiglia per i primi esperimenti al teatro dei Fiorentini, dove il Logroscimo non vedeva certo di buon occhio la rapida ascensione del giovanissimo rivale, che non tardò a passare dal buffo al serio, e dai Fiorentini al S. Carlo.

Nicolò Piccinni da parecchi lustri trionfava indiscusso sulla scena quando

gli giunse la proposta di recarsi, campione dell'arte italiana, a Parigi. Poco ambizioso per natura, alle prime richieste non si piegò punto: nè gli garbava ad ogni modo di entrare nell'agone come di straforo.

Però, tramontato colla morte di Luigi XV nel maggio dello stesso anno 1774, l'astro della Dubarry, la Delfina divenuta Regina volle sopita ogni discordia musicale, ed equanime fece essa stessa per mezzo del Marchese Caracciolo, ambasciatore del Re di Napoli a Parigi, offrire al Piccinni un lauto trattamento perchè si recasse nella capitale Francese ove egli giunse difatti alla fine del 1776.

La zuffa teatrale s'accese, e durò cinque anni, invano sopita di tempo in tempo da sforzi di comuni amici; tanto più che da artistica la battaglia s'era poi fatta personale, e si trovarono talora quasi scoperti di fronte il tedesco altero, audace, pronto sempre a menar fendenti e ricco a quattrini, poichè non disdegnava di trafficare nei diamanti ed era proverbialmente avaro; e l'italiano timoroso, modesto, titubante nella difesa, e travagliato di continuo da strettezze economiche, perchè la sua posizione a Corte era più onorifica che realmente rimunerativa.

Gaspare Spontini.

La lotta fra i due partiti è una serie di episodii piccanti, uno dei capitoli più divertenti della storia di quel tempo. La sala dell'*Opéra* era stata convertita in campo di battaglia; da una parte, sotto il palco del Re, avevano preso posto i campioni del maestro tedesco, capi più o meno visibili il Du Rollet ed un sarcastico abate, l'Arnauld: dall'altra, ove si trovava il palco della Regina, stavano schierati i partigiani di Piccinni, La Harpe, Guinguené, d'Alembert comandati da Marmontel. La folla che era, come oggi direbbesi, suggestionata, si abbandonava alle più clamorose dimostrazioni.

Opuscoli, *pamphlets*, satire, epigrammi piovvero come gragnuola. L'*Armida* di Gluck dette occasione alla prima sparata: il *Roland* di Piccinni provocò la mitraglia degli avversarii.

Vi fu un momento nel quale la conciliazione parve non impossibile: Pierre Montan Berton pensò che *inter pocula* la pace sarebbe stata fatta, e fece sedere insieme a banchetto i due illustri rivali.

Ma ben presto la guerra si rianimò, e la fazione si svolse specialmente sul terreno dell'*Ifigenia in Tauride* che ambidue i maestri presero a musicare.

Naturalmente, il primo che sarebbe arrivato avrebbe avuto maggiori pro-

(fot. Alinari, Firenze).

Le Arti del teatro a Bogota, quadro allegorico di A. Gatti.

Gioacchino Rossini, giovane.

babilità di riuscita: e Gluk in questo fu più abile del rivale. Il libretto del Guillard non gli piaceva, e se lo raffazzonò da sè: il 18 maggio 1779 la sua *Ifigenia* compariva davanti al pubblico. Piccinni fece anch' egli modificare il primitivo libretto del Marmontel, suo sostenitore, da un tale Dubreil: qualche suo amico lo abbandonò, egli rimase più che mai perplesso. Non fu che nel 1781 che presentò la sua *Ifigenia* la quale, per quanto superiore a quella del nemico in punto di invenzione melodica, non riuscì a scavalcarla. Occorse rassegnarsi davanti all'opinione pubblica: la partita fu per giudizio generale persa pel Piccinni. È frase azzardata quella del Clément che la scuola italiana sia stata allora *décidement vaincue:* ed i fatti lo provarono, e non vi fu chi negasse al Piccinni alcuna delle sue riconosciute qualità: l'onore dell' armi fu più che salvo nella lotta. E Piccinni, per quanto perdente, rimase così alto nel concetto degli intendenti che, partito di Francia, vi ritornò poi, e senza la contrarietà delle vicende politiche avrebbe poi alla fine trovato quella posizione agiata e tranquilla che meritava.

Sventuratamente quando Bonaparte pensò di creare per Piccinni un posto al Conservatorio a titolo di riconoscenza nazionale, il maestro era agli estremi e rendeva lo spirito a Passy, il 6 maggio 1800.

Quanto a Gluck l'aver guadagnato la battaglia non gli procacciò grandi godimenti. Poco dopo l'*Ifigenia in Tauride* aveva presentato un *Eco e Narciso* che fiascheggiò completamente. Piccato dall' insuccesso, temendo che la vittoria gli sfuggisse di mano un'altra volta a Parigi, aveva lasciato le rive della Senna per quelle del Danubio, e riportato a Vienna i suoi quattrini e le sue crapule: nel 1787 moriva vittima di un colpo apopletico.

Con nobilissimo esempio fu Nicolò Piccinni che allora si trovava ancora a Parigi, sul punto però di ritornare in patria più povero di quello che ne fosse partito, che promosse primo le dimostrazioni d'onore a Cristoforo Gluck morto pieno di gloria e con un patrimonio pingue che i contemporanei uguagliarono a quello di Voltaire.

Invitando allora i redattori del *Journal de Paris* a tessere degno elogio all'uomo « al quale la scena lirica deve tanto quanto deve la scena comica al grande Corneille », Piccinni dichiarò che avrebbe egli stesso intessuto la lode ove l'essere stato suo antagonista non potesse ingenerare sospetto sulla sincerità

della sua parola, e propose di stabilire un concerto regolare da tenersi ogni anno il giorno della morte del Cav. Gluck ed in suo onore, chiedendo, con una bella frase tolta a Bossuet, di poter consacrare al primo dei concerti che avrebbero avuto luogo a gloria del suo terribile avversario *les derniers accents*

Gioacchino Rossini, vecchio.

d'une voix qui s'éteint! Così il grande cuore del maestro di Bari serbava memoria dei patiti insulti, delle traversie sofferte, delle lunghe e crudeli amarezze!

Al Gluck non si può negare il merito di avere avuto la visione giusta del dramma musicale tipo moderno: ma prima che l'ideale intravvisto da lui da verbo si facesse carne occorse un altro mezzo secolo, bisognò che sorgesse nel campo dell'arte la granitica figura di Riccardo Wagner. L' influenza di

Saverio Mercadante.

Gluck sull'indirizzo dell'opera non si potè certo dire immediata: passato il quarto d'ora d'attualità la Francia non s'occupò più guari della nuova proclamazione di principii artistici fatta dal Gluck: ben altre proclamazioni aveva da fare al suono dell'inno di Rouget de l'Isle, e mentre la Rivoluzione passò, naturalmente, i teatri furono per qualche tempo sospesi.

In Italia la mossa di Gluck non fu molto sentita: il nostro paese continuava imperterrito a mandare all'estero i suoi prodotti ed i suoi maestri.

Una plejade di nomi chiarissimi nella lirica ci si affaccia qui e noi posteri che siamo in grado di pronunciare l'*ardua sentenza*, possiamo in realtà affermare che si tratta di *vera gloria*, secondo l'espressione manzoniana.

Ambasciatori artistici di sommo rilievo partirono da molte città italiane a tener alto il prestigio della musica nazionale specialmente teatrale.

Musicista magno Giovanni Paisiello (Taranto 1741 Napoli 1816) fu temprato agli studii nella stessa fucina d'onde era uscito Niccolò Piccinni, col quale si trovò poi a rivaleggiare sulla scena, cioè nel Conservatorio di S. Onofrio a Napoli. Non si può invero dire che per quasi tutta la sua vita la fortuna non gli sia stata larga dispensiera di successo e di prospere combinazioni: solo negli ultimi mesi essa gli mostrò il viso arcigno, ed egli tanto se ne accorò che morì, dicesi, per l'umiliazione infittagli da Re Ferdinando che al ricevimento di gala del suo onomastico non permise che l'artista, altra volta da lui favorito singolarmente, gli baciasse ancora la mano dopo i numerosi voltafaccia politici. Forse in questo sfregio al suo amor proprio stava la punizione al sistema assai equivoco costantemente tenuto verso i colleghi che gli facevano ombra, specialmente se giovani, spargendo trappole ed intrighi sul loro cammino. Guai a chi s'incontrava con lui. Lo seppe il Guglielmi, lo conobbe il Cimarosa, lo provò Rossini, che Paisiello nel pieno possesso di una posizione autorevolissima dichiarò *compositore licen-*

Giovanni Pacini.

Gluck sull'indirizzo dell'opera non si potè certo dire immediata; passato il quarto d'ora d'attua-

Mozart che prova il « Don Juan »

(Composizione di A. Vaccari su documenti dell'epoca).

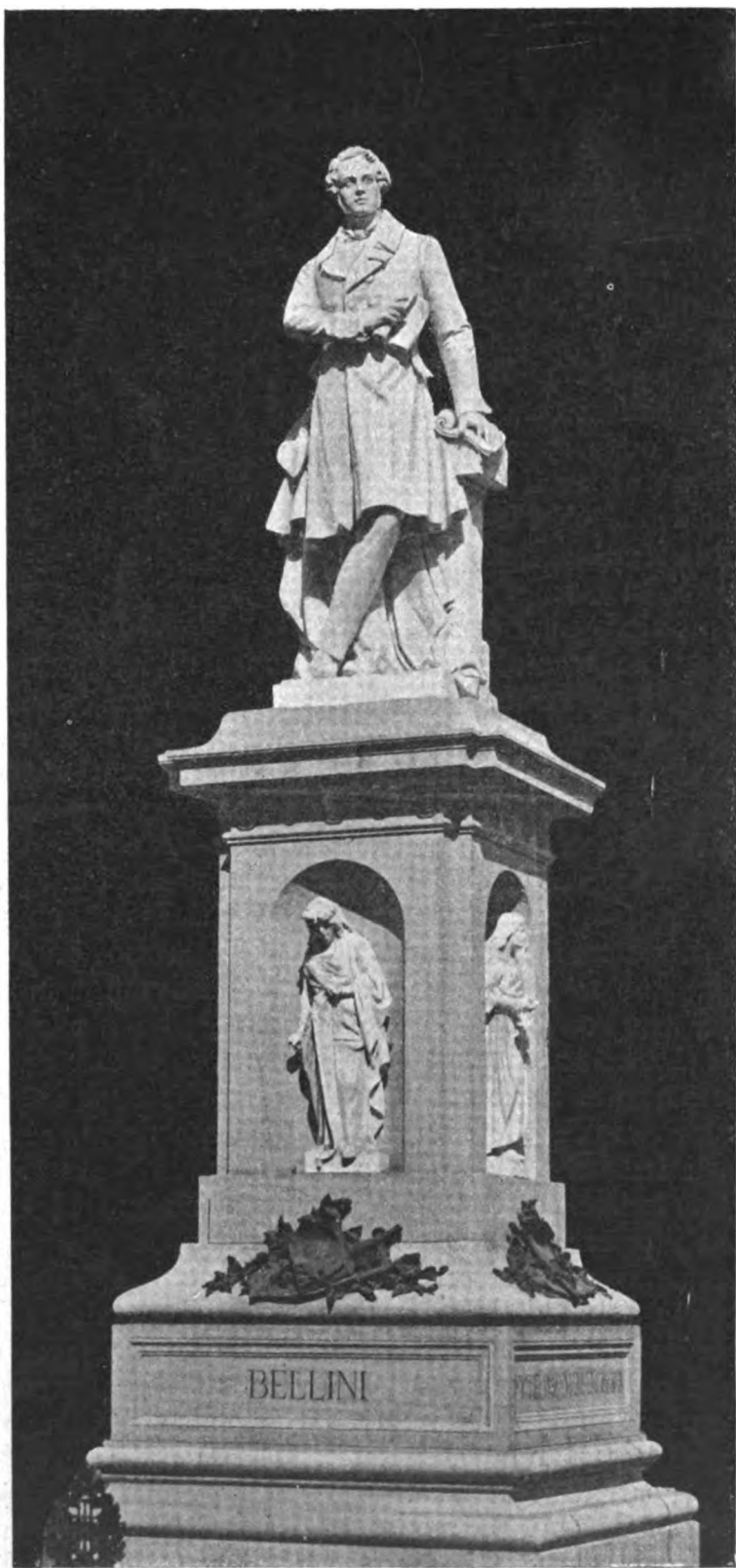
Il secolo XIX. Proprietà artistica.

Berlioz eseguisce la sua « Dannazione di Faust ».

Composizione di A. Vaccari, su documenti).

zioso, *prevaricatore del buon gusto*, ecc. architettandogli contro (quantunque già malato e logoro di salute) tali cabale che il *Barbiere di Siviglia* fece un tonfo alla prima rappresentazione, per risorgere gloriosamente come è noto alla seconda.

Il Pesarese aveva avuto il torto di mettere in musica il soggetto già trattato dal Paisiello, per quanto lo intitolasse *Almaviva* o *l'Inutile precauzione*: e questo per il compositore Tarantino ed il suo cenacolo era insolente audacia da punire. La cosa è tanto più singolare in quanto che non era punto a quest'opera solo che si raccomandava la gloria di Paesiello: *Barbiere* e *Nina pazza per amore* non sono che due onde di un mare fosforescente splendidissimo di opere giocose, semiserie, eroiche, le quali sono ancor esse solo una parte del bagaglio artistico copiosissimo di Paisiello, che ignorava egli stesso quanti lavori avesse composto.

Otto anni passò Giovanni Paisiello a Pietroburgo ove si recò nel 1776 compositore di Corte di Catterina II, maestro della grandu-

(fot. A. Mauri).

Monumento a Vincenzo Bellini, in Napoli.

chessa Maria Federowna, adorato e coperto d'oro da quanto v'era di eletto nella società Russa. Un altro periodo per lui brillantissimo fu quello che trascorse a Parigi, chiamato dal Primo Console che aveva sollecitato il re Ferdinando di Napoli di concederglielo onde opporlo a Cherubini per il quale Napoleone ebbe la più cordiale ed evidente antipatia. In nessuna epoca però Paisiello rimase inoperoso e se nella copiosa musica di genere religioso da lui composta specialmente quando fu maestro di cappella alle Tuileries è più la genialità che il carattere, e se le proporzioni da lui date a qualche *funzione* (come alla *messa* per l'incoronamento di Napoleone che è a due cori e a due orchestre) non giovarono guari ad allargare il dominio dell'arte, certo nell'opera egli impresse orma memorabile, ne aumentò le risorse strumentali in giusta misura, rivelò la funzione del coro nell'*aria*, introdusse i *concertati* nel genere serio, diede in tutto la prova del suo vivacissimo ingegno, e del gusto costantemente squisito.

Federico Ricci.

Più simpatica tuttavia, fors'anche perchè ci appare circonfusa da una aureola di modestia, di lealtà e di incomparabile bontà d'animo, vive la figura di Domenico Cimarosa (Aversa 1749-Venezia 1801).

Cimarosa veramente appartiene al secolo XVIII: ma nella rapida rivista non ci è lecito lasciarlo da parte, sia perchè egli è, come disse Florimo, l'anello di congiunzione fra l'antica musica e la moderna, sia perchè con lui morto nel pieno rigoglio della sua forza creativa non morirono punto le sue opere, anzi esse continuarono a trionfare: Parigi per esempio applaudì *gli Orazii ed i Curiazi* dodici anni dopo che il loro autore era ito tra i più, e fu tanta l'importanza attribuita al suo lavoro che qualche scrittore, il Lavoix tra di essi, riconosce che esso è assolutamente tipico, perchè ristabilisce il ritorno degli Italiani a quel genere *emu et exspressif* che essi avevano avuto torto di abbandonare. Del resto per caso singolarissimo ed anzi unico nella storia — non si palesò forse doppia, per così dire, la vitalità del *Matrimonio segreto* dal momento che alla prima rappresentazione a Vienna Leopoldo II, concesso appena agli artisti tempo brevissimo pel materiale rifocillamento, lo volle riudire da capo a fondo? Il *Matrimonio segreto* passato a Napoli subito di poi ebbe centodieci rappresentazioni in centocinquanta giorni, ed oggidì ancora mantiene intiero il fascino sul pubblico, e lo manterrà finchè vi saranno artisti capaci di rappresentarlo, del che a dir vero, col vento che tira, non si può guari dar garanzia.

Umilissime furono le origini di Cimarosa, che venuto bambino da Aversa a Napoli vi perdette il padre, muratore caduto dall'alto di una impalcatura. Ma avendo egli ben presto rilevato le sue attitudini straordinarie alla musica fu da qualche frate del Convento del Pendino istrutto, e poi accolto gratui-

tamente, perchè orfano e povero, al Conservatorio di Santa Maria di Loreto ove ebbe a maestri, Manna, Sacchini e Fenaroli, una triade, come ognun vede, illustre, e poi Piccinni. L'ingegno aperto, l'amore allo studio, il carattere franco, l'attitudine al diventare un distinto violinista, la voce soave ed estesa lo misero presto in evidenza tra i condiscepoli e gli attirarono la benevo-

Gaetano Donizetti.

lenza dei maestri. Uscito dal Conservatorio dopo ottime prove Cimarosa si gettò arditamente nella carriera teatrale, e passando di successo in successo non andò guari che rese il suo nome glorioso e le opere sue ricercate da tutte le scene italiane. Trentenne il maestro andò a Roma ove scrisse l'intermezzo L'*Italiana a Londra*, poscia ritornò a Napoli per l'apertura del teatro del Fondo, che si fece colla sua opera *L'infedeltà fedele*, poi peregrinò assai spesso per la penisola dovunque essendo richiesti i suoi lavori. Nel 1781 *Giannina e*

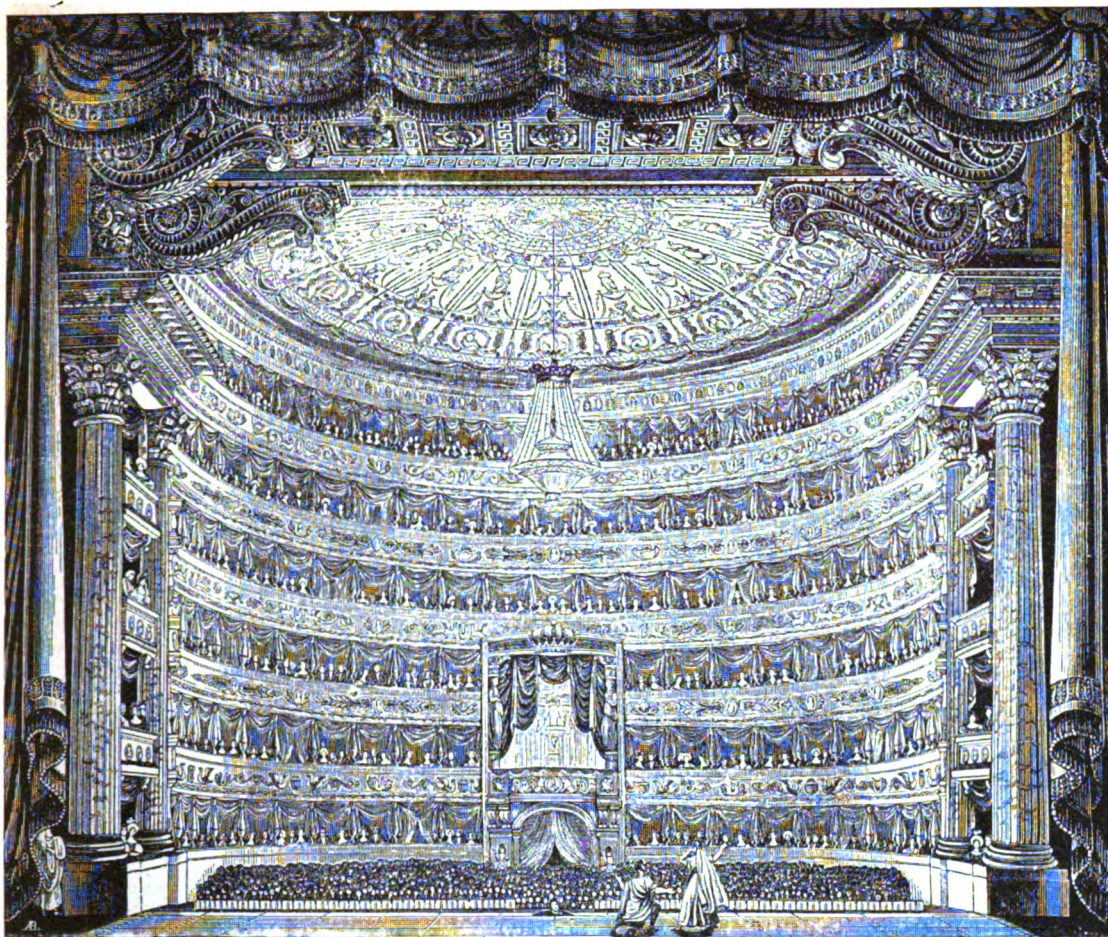
Bernardone comincia a Venezia il suo giro trionfale: nel 1785 a Torino il *Valdemiro* è rappresentato davanti a Vittorio Amedeo III, il quale, in vista della fama dell'autore, permette che l'opera non venga tagliata, quantunque la rigida etichetta prescrivesse che i lavori teatrali fossero rigorosamente contenuti nei limiti di tante ore e tanti minuti preventivamente fissati.

Quattro anni di poi Caterina II da Pietroburgo lo fa chiamare ad occupare il posto che Paisiello aveva lasciato: egli si mette in cammino, sosta a Firenze, a Parma, a Vienna a Varsavia, dovunque trattenuto dai principi e dai sovrani, che largamente lo regalano di tabacchiere e d'orologi d'oro guerniti di brillanti e di collane di gioie per la moglie, e dopo altri tre mesi di viaggio arriva nella capitale russa, dove l'imperatrice lo colma di feste e di presenti e lo fissa al suo servizio con lucrosissimo onorario.

In Russia Cimarosa rimase poco meno di tre anni, durante i quali compose due opere, *Cleopatra* e la *Vergine del sole*, parecchie cantate, ed oltre cinquecento pezzi di genere vario: poscia si congedò sia perchè la guerra era scoppiata in paese e molte preoccupazioni erano naturalmente sorte di genere meno artistico sia perchè cominciava a soffrire nella salute pel freddo al quale la sua fibra partenopea non era acconcia. Tornò in Italia dopo però essere rimasto a Vienna parecchi mesi: e senza il sentimento nostalgico naturalissimo forse avrebbe messo radice in Austria ove era stato nominato maestro di cappella dall'imperatore Leopoldo II, con dodici mila fiorini sonanti di stipendio, e dove il *Matrimonio segreto* aveva avuto l'enorme trionfo al quale si è sopra accennato, seguito subito dal pieno successo di due altri lavori *La calamità del cuore* ed *Amor rende sagace*.

La ripresa della carriera di Cimarosa in Italia fu segnalata da nuovi

Monumento a Donizetti in Bergamo (scultore F. Jerace).

successi: a Napoli, a Roma, a Venezia mandava ininterrotti sprazzi il fulgido genio del musicista. Ma la salute del maestro era minata e, veleno sempre fatale all'artista, la politica aveva attratto Cimarosa nelle sue spire. Allorchè l'esercito francese invase il reame di Napoli, Cimarosa abbracciò il partito rivo-

L'interno della Scala prima del 1860.

luzionario, e l'inno repubblicano di Luigi Rossi fu musicato da lui. Mutato il vento e rientrati in Napoli i sicari del cardinal Ruffo, la casa di Cimarosa fu saccheggiata, il clavicembalo venne gettato dalla finestra, il maestro, amico di Domenico Cirillo, di Mario Pagano, della Sanfelice, messo in lacci e tradotto in carcere. Sopraggiunsero dopo quattro mesi i Russi a sussidiare la restaurazione: qualcuno saputo del Cimarosa in prigione ne chiese la grazia che il governo non potè o non volle concedere. I soldati russi non s'acquetarono: si recarono al carcere e ne trassero fuori il maestro, il quale naturalmente fu poco dopo invitato (e l'invito valeva ordine) a cambiar aria.

Narrarono allora che neanche a Venezia, dove il Cimarosa si era recato, egli fu al sicuro: si parlò di veleno propinatogli per ordine della regina Carolina. Ma l'accusa non regge: fu l'apoplessia nervosa che uccise il maestro, malattia preparata dalle lunghe emozioni e dai cocenti dolori dell' ultimo periodo di vita.

Cimarosa fu uno dei più sinceri artisti non solo del suo tempo ma di quanti ne ricorda la storia dell'arte: nobilitò, scrive ottimamente Florimo, il dramma lirico colla originalità delle idee, introdusse il *parlante*, uno strumentale più vario, un armonizzazione più ricca, senza che la vivissima fantasia

D. F. Auber.

cessi nemmeno per un istante dall'introdurre frasi sempre nuove, fresche, di soavità incomparabile.

Fari meno luminosi di Paisiello e Cimarosa, ma cooperatori efficaci del movimento lirico e campioni benemeriti della musica nostrana all'estero, troviamo in questo torno parecchi altri artisti dei quali vive la memoria se pur non sono più moneta corrente le opere loro.

Tale è Pietro Guglielmi (Massa di Carrara 1727-Roma 1804) figlio del maestro di cappella del duca di Mantova. Allievo a Napoli di Durante il Guglielmi prometteva ben poco ai suoi stessi maestri daprincipio, ma poi si applicò allo studio ed uscito a 28 anni dal Conservatorio napoletano di Loreto spiccò il volo per alta carriera, contrastando il terreno a Paisiello e Cimarosa. Prima di battagliare con questi valentuomini, tenzone che il principe di San Severo condusse con un banchetto a componimento, Guglielmi aveva scritto molto (forse troppo perchè le cadute si avvicendavano coi successi) in Italia ed era stato parecchi anni a Dresda, poi a Brunswich, poi a Londra.

Guglielmi finì maestro di cappella al Vaticano: ed a sessantasei anni lasciò ogni altro genere di composizione che non fosse il sacro, non dimenticando però anche in tarda età, e per quanto tutto intento a cantar le glorie dei santi, di mantenersi damerino fervente, incorreggibile e punto platonico adoratore del bel sesso.

Altro contemporaneo di Cimarosa che provò largamente quantunque non senza interruzioni la soddisfazione del successo fu Giuseppe Sarti (Faenza 1729-Berlino 1802). Allievo di Padre Martini egli ebbe appena tempo di farsi conoscere in Italia perchè nel 1756 accettò di andare a Copenaghen maestro della cappella reale e

L. Hèrold.

professore di canto del principe ereditario, e vi rimase nove anni. Successivamente tornò in Italia che poi lasciò di nuovo per Londra, donde non avendo trovato la sperata fortuna rimpatriò una seconda volta attivissimamente lanciandosi nella composizione teatrale nella quale colse invidiabili allori.

Dopo due lustri di successi concorse al posto di maestro di cappella al Duomo di Milano e l'ebbe, e lo tenne mandando di continuo dei lavori anche quando accettò di andare in Russia, ove Paisiello aveva acquistato tante simpatie al nome artistico nazionale. L'imperatrice Catterina II lo ebbe in gran stima e l' accademia delle Scienze di Pietroburgo l'ascrisse tra i suoi soci per le ricerche da lui fatte sull'acustica.

A. Adam.

Parimente nell' ultimo trentennio del secolo scorso Pasquale Anfossi (Taggia Napoletana 1727-Roma 1797) ed Antonio Sacchini (Pozzuoli 1734-Parigi 1786) compositori napoletani della più bell'acqua in Francia ed in Inghilterra dicono altamente le ragioni della musica nostrana.

Un altro messo artistico dell'Italia all'estero fu Antonio Salieri (Legnago 1750-Vienna 1825) che dopo aver esordito a Vienna ove si fece bel nome con cinque spartiti, scrisse l'opera d' apertura del teatro alla Scala a Milano (3 agosto 1778), poscia in Francia e di nuovo in Austria ebbe i più vivi successi come compositore sacro e profano e come docente, contando fra gli allievi Schubert, Hummel, Liszt.

Il Salieri fu, cosa assolutamente incredibile, un maestro italiano caro a Gluck. Fu anzi a lui che il Gluck si rivolse quando, dopo aver accettato nel 1781 di scrivere per l'Opèra di Parigi *Les Danaides,* se ne senti poi mancare la lena. Ed il Salieri quantunque nuovo alla lingua ed alla scena francese si sobbarcò all' incarico, e scrisse in luogo del Gluck, il quale dapprima al pubblico dichiarò che l' italiano era suo sostituto per dirigere la *mise en scène*, poi lo riconobbe suo collaboratore, poi finì per attestare solennemente che il Salieri era l' unico autore dell' acclamatissimo spartito.

Non si possono qui rispecchiare neanche sommariamente quelle che furono o che parvero le glorie del tempo nell' arringo teatrale.

Cronologicamente i prossimi predecessori di Rossini saliti in buona fama sommano ad un discreto numero: segnaliamo tra di essi i due nomi maggiori, quelli di Cherubini e di Spontini.

Il teatro formò per circa ventotto anni, dal 1780 al 1809, un bell'intermezzo nella carriera di Cherubini il quale, come già si notò, esordì come compositore religioso ed all'arte sacra dedicò pure i suoi ultimi anni. Egli capitò a Parigi verso il 1787 quando il bollore dei famigerati antagonisti, alle cui gesta si accennò, era passato, ed a lui non occorse parteggiare, perchè la forte riputazione di operista se l'era già guadagnata in Italia prima con una mezza dozzina di spartiti, poi a Londra.

G. Mayerbeer.

Il *Demofoonte* fu la prima opera che scrisse per la capitale francese ed il lavoro ebbe esito freddo anche a causa del libretto, jattura che spesso poi perseguitò il compositore. Ma *Lodoiska* palesò ben tosto, nel 1791, l'unghia del leone, e l'*Elisa*, la *Medea* e specialmente *Le due giornate* confermarono l' alta noméa di Cherubini. La fortunata ispirazione, il modo limpido, puro, equilibrato fecero profonda impressione sui contemporanei, e segnarono un principio di rivoluzione nella musica drammatica francese.

Cherubini fu un nobile carattere, patriota nel giusto senso non di manifestazioni più o meno opportuniste ma di efficace difesa degli interessi dell'arte, largo di ospitalità ai colleghi quando fu alla direzione di teatri ed istituti: la sua figura rimane fra le più care e venerate per gli italiani, non ostante la cordiale antipatia professatagli da Napoleone.

Questa avversione del Bonaparte non ebbe tregua, ed impedì in parte a Cherubini che l' aveva suscitata colla sincerità del suo discorso di avere materialmente a Parigi quell' agio di esistenza, che pur si meritava. Nel 1805 Cherubini partì colla famiglia per Vienna ove l' anno susseguente presentò al teatro di Porta Carinzia quella *Faniska* che gli valse da Haydn e da Beethoven l'appellativo di *primo compositore drammatico* del suo tempo, come fu già detto.

Tornato dopo qualche anno a Parigi la sua posizione fu migliorata, specialmente allorchè avvenne la ristorazione, ed egli passò da ispettore a professore di composizione, poscia a direttore del conservatorio.

Ritornato al lavoro dopo qualche tempo di scoraggiamento Cherubini rimase sulla breccia quasi fino agli ultimi giorni della sua vita.

Musicista essenzialmente italiano come compositore egli non appartiene veramente in modo determinato ad una scuola: la sua musica, ben disse il Blaze

de Bury, come quella di Bach, di Haendel, di Mozart, di Haydn e di Beethoven, sfugge alle classificazioni di campanile: appartiene al genere umano per la grandezza che respira, ed ogni nazione degna di comprenderla può vedervi un prodotto del suo propriò genio.

A differenza del Cherubini, e forse perchè aveva giovane assai disertato quelle teologiche discipline alle quali i genitori lo volevano avviato, Gaspare Spontini da Majolati (1774-1851) non accese una candela all' altare e l' altra al teatro, ma fu compositore esclusivamente profano. Non è che la questione della musica sacra non interessasse lo Spontini, che anzi egli espose un suo progetto di riforma a Gregorio XVI, che lo fece per ciò cavaliere di San Gregorio Magno: ma di proposito, uscito di soppiatto a 22 anni dal Conservatorio della Pietà dei Turchini a Napoli, non vi si applicò più. Una rara grandiosità di linee ed una potenza vera di espressione drammatica rifulsero negli spartiti di Spontini, che, ricevuto il primo battesimo artistico in Italia, aveva preso non ancora ventenne la strada dell' estero. Non furono poche le traversie dello Spontini in Francia: a Parigi egli cominciò con due insuccessi, *Julie* e *La petite maison;* alla prima rappresentazione di questo secondo lavoro il pubblico si pose a tumultuare, volse in fuga cantanti e suonatori e fracassò gli strumenti dell'orchestra. Ma poscia lo Spontini riuscì a vincere l' antipatia del pubblico e l' ostilità degli artisti, si creò a Parigi una forte posizione e vi rimase sedici anni dando al teatro due capolavori *La Vestale* e *Fernando Cortez*. *La Vestale* costò un anno di studio, e dieci mila lire di copia. Dichiarata da principio ineseguibile dagli artisti, M.e Branchu

C. M. Weber.

M. Glinka.

la protagonista alla testa, la quale pure vi ottenne il più gran successo della sua carriera drammatica, la *Vestale* fu il più importante avvenimento artistico del suo tempo e valse al suo autore l' aggiudicazione del premio decennale stabilito da Napoleone per la più solenne opera d'arte. Il premio fu decretato da un giurì composto dai francesi Méhul, Gossec e Grétry punto partigiani dello Spontini: eppure suscitò tanto clamore d'invidia che poi effettivamente non fu distribuito. Il mediocre successo dell'*Olimpia* disgustò poi lo Spontini, ed egli migrò un'altra volta, trasferendosi a Berlino ove rimase oltre quattro lustri. Anche Spontini provò le delizie professionali delle guerre più o meno palesi dei colleghi invidiosi sia delle massime onorificenze colle quali egli fu distinto, sia del denaro onestamente guadagnato: generosa natura egli ne fece nobile vendetta istituendo prima a Berlino poi in patria, dove si ridusse poco prima di chiudere gli occhi, ospizî ed istituti per l'umanità bisognosa e specialmente per quei musicisti ai quali la professione non assicurò una tranquilla vecchiaia, tradizione filantropica non ancora spenta anzi vivificata sotto i nostri occhi.

G. A. Lortzing.

Ed ora apriamoci il varco tra una fitta coorte di nomi di compositori cronologicamente se non effettivamente (perchè il genio vero non ha antesignani) precursori del più incontrastato trionfatore del secolo nel campo del teatro lirico.

Al nostro criterio moderno non riesce facile oggidì immaginare quale amplissima cerchia di interessi si svolgesse attorno al teatro dell'opera in Italia; il compositore era spesso da questo lato l'ultima ruota del carro, o giù di lì. Impresarii, cantanti, e talora anche i poeti se erano pezzi grossi lo tiranneggiavano, gli imponevano argomento e sviluppo determinato, gli limitavano il tempo, lo prendevano letteralmente come si potrebbe dire con termine poco elegante al *consumo*, e se l'opera andava bene l'ultimo ad averne il beneficio effettivo era... l'autore. Talvolta poi « se ne immischiava un tantin l'autorità » ed allora *spinte o sponte* bisognava, che, come da un torchio, dal cervello del compositore si sprigionasse la richiesta quantità di musica: spesso ai duri principii di carriera teneva dietro un lungo periodo di contrasti e di forzata ubbidienza alle esigenze di coloro che sfruttavano la sua attività.

Nicola Antonio Zingarelli (Napoli 1752-Torre del greco 1837) il primo

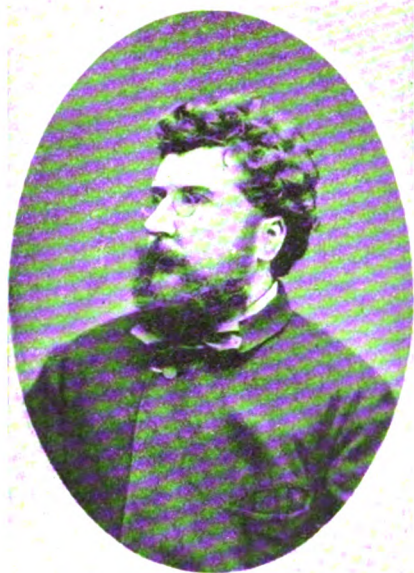
della coorte dei prerossiniani, dei quali ci occuperemo alla lesta, ne è un esempio assai notevole. Egli penò per essere ammesso al Conservatorio di Santa Maria di Loreto, allievo gratuito perchè sprovvisto di tutto ed orfano del padre a sette anni: più d'una volta nel tempo delle vacanze del suo maestro Fenaroli, il teorico insigne, per fargli vedere un lavoro egli fece a piedi ventidue chilometri filati; uscito dalla scuola artista completo dovette acconciarsi a dar lezioni di violino a vilissimo prezzo finchè la Duchessa di Castelpagano non venne in suo soccorso. Poscia, superati i primi ostacoli, trovò freddissimo accoglimento in patria ad un lavoro *Montezuma* lodato poi dallo Haydn stesso. Mentre ai nostri giorni un modesto successo spesso di gonfiatura serve talora a levar tanto in alto un compositore che alla sua ambizione nulla è più sufficiente, e ieri modesto neofita oggi fa e disfà, e promette e non mantiene, e settimane e mesi passano nell'avveduta preparazione per mezzo delle *indiscrezioni* della stampa, cento e più anni fa bisognava che il povero maestro andasse a tutto vapore se voleva arrivare a tempo e soddisfare agli impegni e tener testa agli avversarii. Si potrebbe dire che il sistema della Marmitta di Papin prima che a produrre forza materiale e movimento nelle macchine era stato applicato al cervello umano. Zingarelli dovette comporre in sette giorni lo spartito per la Scala *Alsinda* nel carnovale 1785, e quando poi nel pieno possesso della sua autorità di maestro e di docente si trattò di musicare per lo stesso teatro *Giulietta e Romeo*, lo dovette fare, dicono, in quaranta ore. In quest'ultima asserzione c'è forse esagerazione per quanto essa sia stata ripetuta tanto spesso; ma essa è sintomatica e ci fa testimonianza della curiosa fretta imposta ai compositori. Del resto, dato anche che per scrivere *Giulietta e Romeo* avesse Nicolò Zingarelli occupato non quaranta ma quattrocento ore, ciò non tolse che dopo altri quattordici anni di

F. David.

Ambroise Thomas

A. Thomas.

trionfi egli fosse così stretto, si può dire, al collo onde soddisfare l'impegno preso di musicare la *Berenice* pel teatro di Roma che la dovette scrivere brano per brano negli alberghi durante un suo viaggio. Vero è che l'opera data nel 1810 al Valle ebbe — caso singolare — tutti i pezzi bissati e fu ripetuta oltre cento volte: al Valle istesso del resto era già stata riprodotta per cinque anni consecutivi *La Distruzione di Gerusalemme*, un altro suo melodramma biblico da lui composto quando, dopo essere passato maestro del duomo di Milano a Loreto ove rimase dieci anni, venne a Roma maestro della cappella Giulia a San Pietro dopo il Guglielmi.

Lo Zingarelli che alle sue qualità di compositore sacro e profano aggiunse quella di insegnante preclaro e di direttore zelantilissimo di istituti musicali, portò sul teatro specialmente il genere dell'opera seria: essenzialmente al genere buffo si dedicò per contro Valentino Fioravanti (Roma 1767-Capua 1837) finchè almeno non ebbe a succedere allo Zingarelli nel posto tenuto da questi a S. Pietro. La musa dell'opera seria tentò talora il Fioravanti, a Lisbona per esempio nel 1800, dove egli fu chiamato come direttore del teatro italiano: ma il suo dominio fu l'opera giocosa, dove se non portò una originalità assoluta si distinse però per una vivacità, per un brio ed una scorrevolezza che rimasero qualità tipiche. Le *Cantatrici villane* rimasero uno delle più caratteristiche partiture dell'epoca. Anche nel genere semiserio, che non ha veri e proprii confini, si provò il Fioravanti ed una sua trilogia *Adelaide*, scritta pel teatro dei Fiorentini a Napoli nel 1818, non sono molti anni si rappresentava ancora ogni quaresima davanti al popolino partenopeo che fortemente si commoveva alle avventure degli infelici amanti *Adelaide* e *Comingio*.

G. Bizet.

E qui conviene tra questi prerossiniani farci un po' di largo e procedere più alla spedita, tanto più che su molti di essi è scesa, come operisti, la polvere dell'oblio.

Chi ricorda ancora per esempio le quattordici opere teatrali di Vincenzo Righini (Bologna 1756-1812), che fatti buoni studii esordì come cantante e persa la voce si dedicò alla composizione e poi fu maestro apprezzatissimo a Praga, a Vienna, a Magonza, d'onde tornò in Italia quando perse il posto di maestro di Cappella di Corte a Berlino ed i relativi 4000 talleri annui, a causa dei trambusti di quella politica che ha così spesso recato nocumento all'arte?

E del Basily Francesco (Loreto 1766-Roma 1850), successore come maestro di cappella al Fioravanti, chi rammenta oggidì i quindici lavori scenici di genere vario, e che gli diedero tanta nomea e tanto conforto contro i dissa-

pori domestici quasi altrettanto noti delle sue opere, guai famigliari che lo fecero dividere dalla moglie e dalle cinque figlie?

Non parlisi di Giacomo Tritto (Altamura 1735-Napoli 1834), maestro di cappella del re Ferdinando a Napoli dopo Paisiello, compositore di cinquanta opere che a Napoli, a Roma, a Milano ed altrove ne misero il nome in molta considerazione: senza i suoi *Partimenti* lo si ignorerebbe da un bel pezzo. Nè più ricordati del Tritto sono Vincenzo Federici (Pesaro 1754-Milano 1827), non ostante i suoi successi d'operista a Milano ed a Londra; Giuseppe Nicolini (Piacenza 1762-1842) lavoratore poderoso, che firmò oltre molta altra musica più di settanta opere teatrali; Pietro Mercandetti detto Generali (Masserano 1783-Novara 1832), al quale non mancò certo nè fantasia nè abilità e che fu tra quelli ai quali i successi Rossiniani tagliarono le gambe.

Monumento a Bizet, nell'«Opera Comique» di Parigi.

Un po' meno ignorati fra i compositori di quel torno sono Mayr, Farinelli, Paer, Coccia e Morlacchi.

Giovanni Simone Mayr (Mendorf 1763-Bergamo 1845) fu compositore italiano per elezione e per indole, e pochi artisti nazionali diedero al nostro paese maggiori prove di costante affetto e di illimitata devozione di questo bavarese diventato per espresso proposito bergamasco. In quasi sei lustri di fervoroso lavoro egli diede 63 spartiti al solo teatro, oltre numerose altre composizioni da camera e di genere sacro, ed a studi di teoria e di storia. Il più sintetico e uno dei più lusinghieri giudizii sulle opere del Mayr fu dato da Rossini il quale disse che «i compositori che cercano, ed inutilmente, forme nuove e drammatiche, troverebbero bene quello che desiderano e tante e tantissime cose che non cercano e che sono utilissime ove studiassero le opere di Papà Mayr che è sempre drammatico e melodico e che canta sempre». Contuttociò il titolo maggiore alla venerazione dei posteri che ha il Mayr rimarrà quello di essere stato maestro, protettore, amico di Gaetano Donizetti vicino al quale egli dorme nel Duomo di Bergamo confuso, come ben disse lo Zendrini, in una sola apoteosi.

Giuseppe Farinelli (Este 1769-Trieste 1836) fu un attivissimo lavoratore

e diede oltre cinquanta opere al teatro chiudendo anch'egli la sua carriera come molti altri quale maestro di cappella ed organista. Felicissimo imitatore del Cimarosa un suo duetto fu consacrato all'ammirazione dei posteri essendo stato introdotto nel *Matrimonio segreto*: il nome di Farinelli è ricordato anche per l'omonimia del celebre cantante così chiamato, quantunque egli veramente fosse Carlo Broschi: il celebre sopranista del secolo XVIII però viveva già ritirato da parecchi anni e carico di quattrini (avendo alla sola corte di Spagna percepito per 25 anni lo stipendio di cinquantamila lire) in una villa presso Bologna, quando Farinelli il compositore e per nulla suo parente venne alla luce.

Giulio Massenet.

Ferdinando Päer (Parma 1771-Parigi 1839) fu compositore elevato e personale, specialmente, come notò il Biaggi, dove è affetto, dove è passione e pianto. L'importanza sua di fronte ai compositori contemporanei è certo maggiore di quella che finora è apparsa, perchè egli, che aveva nelle primissime sue opere seguito sinceramente Paisiello, Cimarosa, Guglielmi, non esitò dopo che fu a Vienna nel 1797 ed udì la musica di Mozart a rinvigorire lo strumentale, a spiritualizzare diremo così tutto il lavoro. Da Vienna Päer passò a Praga, a Dresda, ed altrove: più tardi fu a Parigi ove si occupò essenzialmente nell'organizzazione degli spettacoli teatrali, essendo stato chiamato a succedere allo Spontini, e poi avendo funzioni varie a Corte. A Parigi Päer rimase mezzo secolo, e fu il primo che dovette come direttore d'orchestra far conoscere ai Parigini le opere di Rossini: non fu veramente quello per lui il maggior piacere, ma vi si dovette acconciare malgrado la sua gelosia d'artista. *Il maestro di cappella* di Päer è da poco ritornato nel repertorio del teatro nazionale, ed è saporitissima cosa.

Novantun anno visse Carlo Coccia (Napoli 1782-Novara 1873) ingegno assai vivace ma che vide poco a poco i suoi lavori, accolti da prima con grandissimo plauso, impallidire di fronte al fulgore dell'assorbente genio rossiniano. A Londra ed a Lisbona non meno che nei principali teatri nazionali egli aveva lasciato ammiratori ed amici in gran numero, e per un certo senso di non spregevole orgoglio si era meno di molti altri acconciato a seguire il modo del Pesarese: scrisse anche in numero stragrande *cantate* per cause politiche; ma la politica, caso singolare, non gli portò disgrazia ed egli potè tranquillo chiudere gli occhi a Novara, dove passò trentatre anni in calma essendo succeduto a Mercadante come maestro alla Cattedrale.

Compositore di alta levatura, tanto da esser detto musicista-filosofo per eccellenza fu Francesco Morlacchi (Perugia 1784-Innsbruck 1841). A ventisei anni la fama sua era andata così lontano che, invitato da re Federico Augusto di Sassonia, egli si recò a Dresda come primo maestro della cappella reale e direttore dell' Opera italiana, incarico provvisorio che dopo un anno gli fu conferito vita naturale durante. Il soggiorno in Germania completò il suo corredo di studii, ed egli non tardò a provarlo con spartiti pregevolissimi teatrali con funzioni sacre, con cantate, oratorii con ogni genere di lavoro. Amico dei più grandi musicisti del suo tempo Morlacchi vagheggiava la riforma della musica sacra richiamandola all'antica maniera ed una sorta di melodramma alieno del convenzionalismo, pel tramonto del quale non sembrava ancora suonata l'ora.

C. Gounod.

Mettiamo coi precedenti ancora l'Asioli (Coreggio 1769-1832) ed il Mosca Giuseppe (Napoli 1772-Messina 1839) e suo fratello Luigi (Napoli 1775-1824) e e Michele Carafa (Napoli 1787-Parigi 1872) patrizio napoletano che abbandonata a 26 anni la spada per la lira conquistò in quell' arte che fervorosamente coltivava posto eccelso, e Nicola Antonio Manfroce (Palmi 1791-Napoli 1813) fiore promettentissimo del campo musicale che la Parca recise a ventitre anni... e potremmo continuare ancora parecchio l'enumerazione di coloro che corsero applauditi l'agone della composizione teatrale.

Tutta la loro gloria sommata e magari moltiplicata non ha uguagliato quella di Giovacchino Rossini (Pesaro 1782-Passy 1868). In lui si compiacque l' Eterno di stampare, come disse il Manzoni di Napoleone, più vasta orma del suo spirito creatore che negli altri mortali. Nè si può dire che il sorgere sull' orizzonte musicale di questo sole sia stato guastato da nebulosità: rapidissima fu la sua ascensione artistica e tanto fulgida che tutti i compositori teatrali del tempo suo furono al principio della loro carriera attratti nella sua orbita.

R. Wagner, da un busto del Benvenuti.

C. Goldmarck.

La musica del Pesarese mirabile di getto, inesauribile di fantasia, fluida come ruscello montanino, a volta a volta vivace, appassionata, iridescente come farfalla, apparve come il palpito della vita, sia che descrivesse i sospiri di Tancredi, sia che colorisse le lepidezze dei Pappataci o le arguzie di Figaro, od i furori d' Otello, od i dolori del popolo d'Israello, od i fasti di Babilonia, sia che illustrasse l'epica lotta dei Corinzii contro la mezzaluna oppure la leggenda della libertà Elvetica.

Rossini trovò l'opera in musica inceppata ancora da catene di antico formalismo, spezzò queste catene e trasse l' opera attraverso meandri infiorati con esuberanza che alcuni trovarono soverchia ma che pure frenò la virtuosità canora sdilinguentesi in varianti spesso prive di buon senso. Le risorse dello stile rossiniano non furono semplici espedienti, ma effetti nuovi, sempre eleganti ed equilibrati, e rispondenti ad un gusto estetico ineccepibile.

I gioielli del ricchissimo scrigno di Rossini non hanno in nulla perduto del loro splendore anche oggi che il valore ne è diminuito, atteso il diverso concetto che si ha del dramma musicale: rimangono monumento di un genio di meravigliosa fecondità e dalle caratteristiche essenzialmente nazionali.

Pubblico e successo, i due elementi che tanto esageratamente talvolta pesarono nella bilancia degli artisti, non preoccuparono mai Giovacchino Rossini, giammai gli turbarono l'olimpica serenità. Bambino al suo capezzale si era assisa la fortuna, egli la prese per le dorate trecce, nè l'amica l'abbandonò pure un istante.

Gioconda esistenza fu quella di Rossini: strepitavano gli impresarii per farlo lavorare ed era suo diletto il lasciarli garrire fino all' epoca quasi dell' andata in scena: al momento voluto come per incanto le note piovevano sulla carta rigata. Pressioni di editori ed insolenze di maestri alla critica obbiettiva non erano, è vero, ancora di moda ottant'anni addietro come lo sono oggidì: quanto al resto, egli lasciava dire, e non ci fu caso che facesse valere una volta la sua abilità di polemica, della quale avrebbe potuto tener cattedra, e che poteva offrire a scelta dell' avversario cortese o sanguinosa.

Impassibile ai delirii veneziani del *Tancredi* come ai fischi che a Roma accolsero la prima sera di rappresentazione *Il Barbiere* all' Argentina, devoto ammiratore del femmineo sesso, lasciando venire a sè le sterline londinesi, e poi i napoleoni parigini, colla casa aperta agli amici, agli ammiratori, ai potentati che accorrevano ad inchinarlo, egli non volle mai sentire a parlare di crucci, di politica e di strade ferrate, tutte cose che potevano guastargli la digestione dei famosi manicaretti alla cui preparazione egli spesso sopraintendeva.

Ritiratosi a trentasette anni dalla carriera militante e stabilitosi a Parigi Rossini non apparve troppo tenero verso la sua patria. Ma come la carità del loco natio gli stesse a cuore provò lasciando la più gran parte della sua sostanza a Pesaro, onde venisse ivi fondato un Liceo musicale dopo la sua morte e quella di sua moglie Olimpia Pelissier, pur fondando a perpetuità a Parigi ed esclusivamente per i francesi due premi annuali di tremila franchi caduno all' autore della musica ed a quello delle parole di una composizione di musica religiosa o lirica.

La melodia (*tanto adesso negletta* ha scritto Rossini nel suo testamento in data 5 luglio 1858) e la nobile tradizione del canto e del modo italiano stavano immensamente a cuore a Giovacchino Rossini. Pel momento in verità è dubbio che si sia rimasti sulla via che egli volle segnata.

Lieto periodo fu questo per la musica lirica nazionale: l'Italia centrale aveva dato i natali a Rossini, la meridionale li diede a Vincenzo Bellini, la settentrionale a Gaetano Donizetti, triade smagliante che illuminò la prima metà del secolo.

Bellini fu figlio della vulcanica Catania, ove aperse gli occhi alla luce nel 1801. Studò col padre, poi a Napoli col sussidio di un annuo assegno della città nativa: era già ben versato nell' arte quando la *Semiramide* di Rossini lo sedusse in modo straordinario e lo spinse vieppiù al lavoro. Un primo saggio fatto in collegio, *Adelson e Salvini*, ebbe tanto successo che rappresentato nel gennaio 1825 fu ripetuto ogni domenica dell' anno. *Bianca e Fernando*, *il Pirata*, *La Straniera*, *Zaira*, *I Capuleti ed i Montecchi* furono le tappe del cammino percorso per giungere nel 1831 alla *Sonnambula* nel Marzo, alla *Norma* in Dicembre, spartiti seguiti poi dalla *Beatrice di Tenda* e dai *Puritani*. Quale sia l' altezza di ispirazione di Bellini, quale l'idealità che ne caratterizza la parte idilliaca ed elegiaca, quale fremito di passione scorra in questa musica, quale castigatezza di linea sia conservata non occorre dire al lettore; al fascino della musa belliniana nessuno si è potuto sottrarre, Wagner compreso il quale è meno lontano teoricamente dal Catanese di quello che sembri. Declinato un invito di scrivere un lavoro per l'opera di Parigi, Bellini aveva accettato l'incarico di dettarne due pel San Carlo di Napoli. Ma pur troppo poco dopo la prima rappresentazione dei *Puritani* a Parigi, nel 1835, il maestro s'ammalò, e così rapidamente peggiorò che la falce della morte ne radeva l'esistenza al cadere delle prime foglie autunnali, a Puteaux.

Giuseppe Verdi a trent' anni.

Il più raro plebiscito d'ammirazione per parte degli artisti e del pubblico

toccò a Vincenzo Bellini. Ottimamente scrisse il Rovani che dal lato dell'unità dello stile, Bellini vanta una speciale eccellenza fra tutti i maestri, pur nella competenza coi sommi: la natura aveva, giusta la frase di Zingarelli, palesato a Bellini un gran segreto, *la tenerezza delle lagrime:* posposti tutti quegli abbellimenti che non servono che ad impicciolire il concetto generale dell'opera, Bellini ricondusse (come osserva opportunamente Florimo) il canto a quel fraseggiare piano, maestoso, legato che rappresenta il compiuto ragionare e la naturale espressione degli affetti.

Anche a Gaetano Donizetti (Bergamo 1798-1840) riusci fatale Parigi, perchè ivi fu che egli perdette la ragione in seguito ad un attacco di paralisi dovuto allo strapazzo fisico e più all' eccesso di lavoro intellettuale.

Rossini e Bellini non furono riportati in patria che morti, e molto tempo dopo il loro decesso: Donizetti fece il triste ritorno quando la mente era ottenebrata ed il corpo ridotto a fantasma.

Donizetti ebbe prodigiosa la facoltà dell'invenzione, che versò esuberantemente in molti de' suoi sessantasette lavori teatrali. Ma il talento della spontanea produzione in lui s' accoppiava allo studio diligente e severo fatto sotto il Mayr e sotto Padre Mattei: quindi, passata la foga del primo periodo di lavoro, allorquando scrisse ventisette spartiti in otto anni, dal 1822 al 1827, coll' *Anna Bolena* rese il suo stile più serrato, più personale, entrò più arditamente e più intimamente nel segreto dell' espressione lirica, potè affermarsi solennemente a petto dello sfolgorante Rossini e del patetico Bellini. Donizetti diede all' arte *Elisire d' amore, Lucrezia Borgia, Lucia, Figlia del Reggimento, Favorita, Linda, Don Pasquale, Maria di Rohan* . . . vale a dire un repertorio intero serio, semi serio e giocoso che ha resistito più di quello de' suoi coetanei alle ingiurie del tempo, fornendo ancora oggidì risorsa al movimento teatrale in tutte le parti del mondo.

Anche Donizetti dovette lottare non poco anch'egli contro le difficoltà della carriera. Non avevano bastato le cure prodigategli dal buon Mayr ed i pronostici suoi e del Padre Mattei sul suo avvenire perchè i parenti di Donizetti fossero persuasi della sua vocazione di compositore, così che egli si dovette arrolare soldato, e fu colla divisa militare che diede a Venezia nel 1818 e nel 1819 i due primi suoi spartiti, in seguito al successo dei quali fu per protezione liberato dal servizio militare. La *Lucrezia Borgia* per passare nei varii teatri dovette cambiare nomi, patria, ambiente parecchie volte e diventò *Alfonso di Ferrara* a Trieste, *Eustorgia da Romano* in Toscana, *Giovanna I di Napoli* a Ferrara, *La rinnegata* a Torino ed a Parigi, *Elisa Fosco* a Roma. *La Lucia di Lammermoor* non fece da principio nè caldo, nè freddo a Napoli ed a Parigi, fu solo alla Scala che cominciò il giro trionfale. *Il Poliuto* scritto pel San Carlo di Napoli fu proibito dalla Censura e non comparve poi che a Parigi, dove la *Figlia del Reggimento* non fu apprezzata secondo il merito. *La Favorita* stessa trovò il primo uditorio glaciale, ed a stento un editore che la pagò tremila lire. Eppure tutti questi lavori vivono e trionfano anche oggidì dopo oltre dodici lustri.

La ragione della vitalità delle opere di Donizetti sta in ciò che il loro autore ebbe spiccata la prerogativa del giusto temperamento. Volgevano

verso il romanticismo i tempi, ed egli seppe abilmente equilibrare la sua nave e ne rivolse la prora a quella volta, trascinandosi dietro più d' un burchiello. Donizetti, come in generale gli altri artisti italiani del buon tempo, non ebbe velleità di innovatore rumoroso: scese in campo valentissimo campione e rin

Giuseppe Verdi ritratto dal Boldini, nel 1881.

forzò con mirabili baluardi l' opera nazionale, ma non gli piacque di suscitar rumori, gelosie, rappresaglie, tutte cose in definitiva nocive all' arte. Passò, senza pretenderlo, a caposcuola, e da lui più che da qualunque altro pigliarono le mosse gli altri maestri italiani fino alla maturità gloriosa di Verdi.

Quando Donizetti cadeva sulla breccia, *Nabucco, I Lombardi, Ernani, I due Foscari, Giovanna d' Arco, Alzira* ed *Attila* avevano già innalzato a degno alfiere dell' arte italiana Giuseppe Verdi, col quale poi ebbe luogo la ripresa regolare dell' esportazione, diremo così, del melodramma nazionale, fenomeno che, morto Donizetti, era venuto quasi mancando.

Giuseppina Strepponi, seconda moglie di Verdi, nel 1897.

Avevano preso frattanto posto distinto nella considerazione degli artisti e del pubblico alcuni compositori d' opere studiosi e valenti la cui attività si volse specialmente nel genere dell' opera seria: fra essi Pier Antonio Coppola (Castrogiovanni 1793 - Catania 1877), Mercadante Saverio (Altamura 1795-Napoli 1870), Pacini Giovanni (Catania 1796-Pescia 1867).

Mercadante non ebbe potente originalità di concezione: ma un senso giusto della teatralità ed una operosità a tutta prova che esplicò in molteplici mansioni in Italia e fuori, a Vienna a Madrid, a Lisbona. Succeduto al Generali come maestro di cappella a Novara non cessò di lavorare pel teatro: e fu dopo otto anni dacchè era maestro di cappella che scrisse *Il Giuramento,* spartito interessante e che va ben apprezzato nella storia del movimento musicale. Affetto da oftalmia il povero maestro che era passato nel 1840 direttore del collegio di musica a Napoli perdette completamente la vista, ma continuò a lavorare, a comporre fin all'ultimo de' suoi giorni.

Pacini fu collaboratore di Rossini nella *Matilde di Chabran* e prima di compiere i trent'anni aveva già scritto 35 opere e 5 cantate, stella di mezzana grandezza passata oggi allo stato di nebulosa, ebbe, come dice Clément, l'onore di far parte della pleiade rossiniana. E si tace di parecchi, specialmente dei fratelli Luigi e Federico Ricci che furono essenzialmente operisti giocosi, e dei quali altri discorre esaminando le vicende della musica semiseria.

Le vere correnti musicali però, quelle che conviene ben determinare, non si accentuarono distintamente in Europa che dopo la metà del secolo; frattanto il periodo che si può dire preparatorio aveva avuto diversità di vicende nelle varie regioni d' Europa.

In Francia il sogno, non facilmente raggiungibile, di un' opera nazionale aveva fatto fermentare una infinità di autori: l' *opéra comique,* che se non è genere assolutamente tipico ne ha qualche parvenza, ne aveva avuto il maggior giovamento.

Mediocre in sostanza, come notai, era stato l'interesse del pronunciamento pomposo di Gluck, ma tuttavia alcuni seguaci suoi ne tennero viva la scuola, specialmente Stefano Nicola Méhul (Givet 1776-Parigi 1817) col *Ioseph en Egypte,* e Giovanni Francesco Lesueur (Drucat-Plessiel 1760-Parigi 1837) che fu un precursore di Berlioz e della musica a programma. Meno severi e maggiormente proni alla popolarità, seguaci del modello che essenzialmente aveva tagliato Nicola Dalayrac (Muret 1753-Parigi 1809), furono Enrico Montano Berton (Parigi 1767-1844), Nicolò Isouard (Malta 1775-Parigi 1818) che studiò in Italia e fece i primi esperimenti in Firenze e Livorno, e, ingegno più caratteristico dei precedenti, Francesco Adriano Boieldieu (Rouen 1775-Jarcy 1834, che s ebbe dal suo allievo Arthur Pougin un bel monumento con un ottimo studio sulla vita e sulle opere.

Fuori dei confini della Francia in fatto d'arte francese più dei qui citati ottennero notorietà e plauso Auber, Hérold ed. Adam.

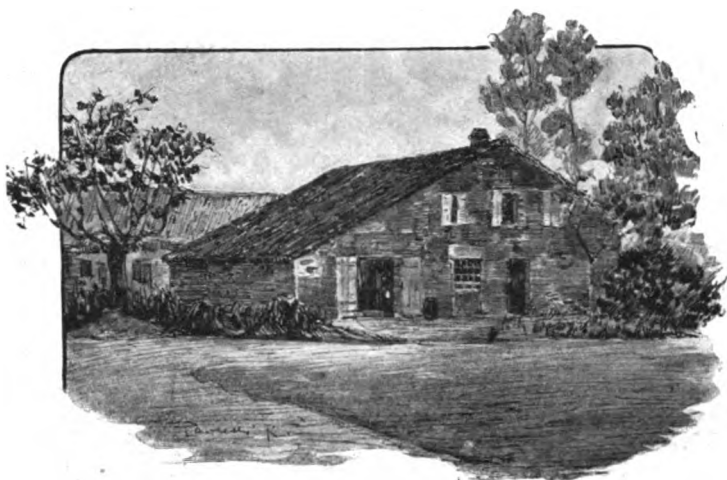
Daniele Francesco Auber (Caen 1782-Parigi 1871) iniziò assai tardi la sua carriera d'operista, ma viceversa poi a settantasette anni pensava ancora ai *Rêves d' amour,* e ne scriveva il vivace commento musicale. Nella *Muta di Portici*, nei *Diamanti della Corona,* nel *Domino nero* il modo rossiniano e le tendenze del Weber si bilanciano dosati alla francese; nel *Fra Diavolo* la spigliatezza e la gaiezza salgono quasi all' altezza della vera originalità. Nel 1842 successe a Cherubini nel posto di direttore del Conservatorio di Parigi.

Luigi Hérold (Parigi 1791-1833), come valore assoluto, quantunque meno fortunato, ci appare superiore all' Auber: in *Zampa* e nel *Pré aux clercs* egli cucinò alla gallica le forme mozartiane e le rossiniane con molta disinvoltura.

L' Hérold morì nel pieno periodo della sua attività di musicista dopo lunghe sofferenze di una malattia di cuore che non pensò mai a curare, e fu certo una perdita dolorosissima per l'arte francese alla quale avrebbe potuto dare ancora più di un capolavoro.

Adolfo Adam (Parigi 1803-

Il tenore F. Tamagno nell' « Otello » di Verdi

1856) fu melodista più originale: brillante autore del *Postillon de Longjumeau*, del *Si j' étais rois* e del *Châlet*, nel ballo *Gisella* rifulge un raggio particolarmente simpatico del suo ingegno. Musicista militante come compositore, pianista, organista ed insegnante, membro dell'Istituto, critico d'arte reputato e sagace anche l'Adam mancò all'arte in età ancora relativamente giovane mentre poteva esserne ancora a lungo un brillante campione.

Casa in cui nacque Verdi, a Busseto.

Questi erano maestri francesi d'origine francese: ma con larghe braccia la Francia e specialmente Parigi accolsero sempre i compositori stranieri e cercarono *bon gré mal gré* di francesizzarli, almeno da quando cambiarono in Lully il nome così schiettamente fiorentino del famoso musicista.

Rossini fu proclamato maestro italiano compositore... francese: sorrise al solito e lasciò correre: Bellini se avesse accettato di scrivere per l' Opéra sarebbe stato *ipso facto* dichiarato francese onorario: Verdi più tardi fu l'unico a resistere alle blandizie luteziane, e non essendoci verso di gabellarlo per gallico, fu accusato di essere un istrice, peccato per verità molto veniale. Ampiamente accettò di fatto la cittadinanza Parigina, e non nascose la sua soddisfazione, un berlinese puro sangue, il Meyerbeer.

Per singolare fortuna Giacomo Beer (Berlino 1791 - Parigi 1864) che poi allungò il suo cognome con tanto di Meyer, piccola fatica che valeva bene il compenso di una pingue eredità ricevuta, trovò, caso rarissimo, la via fiorita. Ebbe completa educazione artistica nella prima età, si ingraziò gli uditori come pianista quasi bambino, ricevè accoglimento lusinghiero dai maestri e dal pubblico a Darmstadt, ove fu condiscepolo di Weber alla scuola dell' abate Vogler, e dove presentò le prime composizioni che erano di genere cattolico sacro quantunque egli fosse nato di confessione israelita, poi a Monaco, a Stoccarda, a Vienna, ove come esecutore si battè... sulla tastiera s'intende... coll' Hummel. Non aveva tre lustri quando consigliato da Salieri partì da Vienna per l'Italia, con una fermatina per via di due anni a Parigi. In Italia fece una tappa assai lunga di otto anni, e, passato anch'egli pel sentiero segnato dal Pesarese con cinque spartiti, affermò un modo più personale col sesto, *Il Crociato in Egitto*, rappresentato alla Fenice di Venezia nel 1824. Tornò in patria colle sue partiture l' anno seguente sperando di acclimarne qualcuna, e non ostante le alte protezioni non vi riuscì. In fatto di opere italiane non si voleva allora che dello Spontini, e Meyerbeer dovette aspettare altri venti anni per vedere accolto un suo lavoro, *Il campo di Slesia*, ed accolto per ordine del Re il quale l' aveva incaricato di comporlo per l'inaugurazione del nuovo Teatro di Corte, dopo averlo nominato Direttore generale della musica a Berlino.

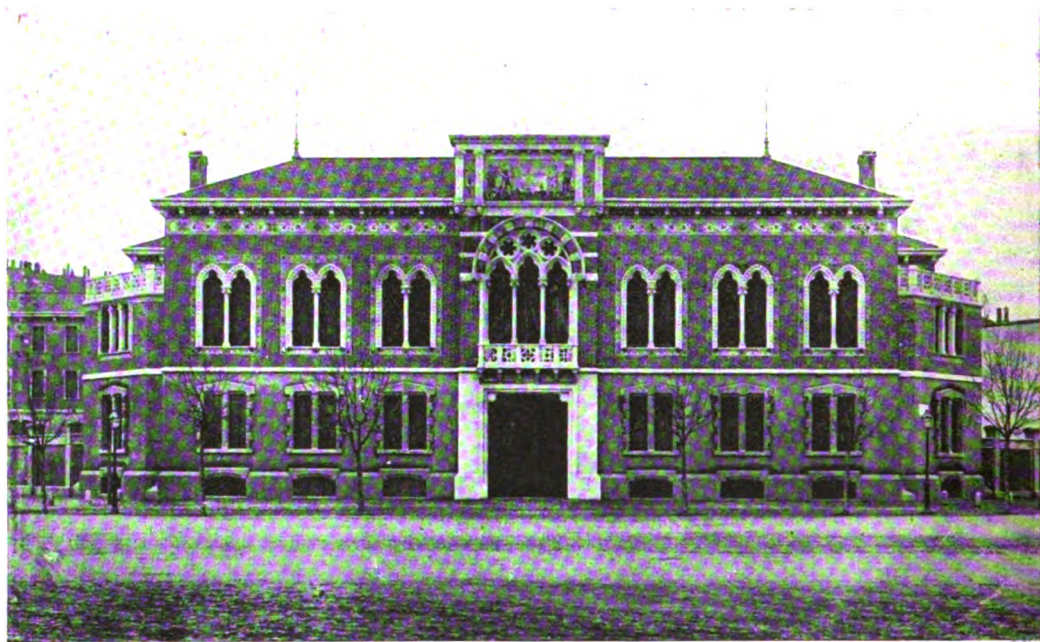
In questo frattempo *Roberto il Diavolo* e *Gli Ugonotti* avevano dato al loro autore, tornato nel 1827 a Parigi per non più lasciarla che a brevi intervalli, applausi e celebrità e buon gruzzolo di quei quattrini che pure gli erano superflui, e Meyerbeer era stato iscritto nel libro d' oro di quell' arte francese che egli continuò ad illustrare, oltrechè con una infinità di minori ma interessanti lavori, col *Profeta,* colla *Stella del Nord,* con *Dinorah* e con l' *Africana*, lasciata come in legato all' Accademia di Musica, ove fu rappresentata un anno dopo la morte del suo autore.

Villa di Verdi a Sant' Agata.

Vi fu chi ritenne come una defezione la carriera francese di Meyerbeer: il Weber fra gli altri se ne rammaricò, e fece il suo possibile per ricondurre all'ovile dell'opera tedesca la smarrita pecorella.

Il berlinese non volle udire la canzone del condiscepolo, e fece orecchio da mercante: coscienziosamente non si può dire che egli abbia avuto torto nè che egli abbia portato danno all'opera tedesca. Evoluzionista palese, egli giovò anche a sbarazzare il terreno da molti ostacoli che all'arte forestiera

facevano difficoltà sul terreno francese. *Roberto il diavolo* e *Profeta* sono nel fondo foggiati all' italiana, ma le numerose amplificazioni, la ricchezza degli episodii, lo strumentale scintillante e pomposo prepararono il pubblico ad accettare molte novità: tale effetto non avrebbero avuto le opere di Weber, indubbiamente di ordine estetico superiore, ma più strettamente nazionali ed intimamente tedesche d'indole. E se il gusto novissimo ha liquidato ormai gli operoni pesanti in cinque atti e cinque ore di spettacolo coll'annessa intrusione dell'elemento coreografico, e se con questa liquidazione taluno troverà che più d'una ruga solca già la fronte delle figure sceniche evocate da Meyerbeer, ciò non detrae al reale valore della produzione sua, nè alla preparazione effettiva che per suo mezzo venne fatta ai tempi nuovi, nè all' influenza che egli esercitò sui contemporanei.

Alcuni anzi dei maestri che tennero le scene francesi durante il suo trionfo hanno con lui tanta affinità, che non si può dire semplice opera del caso : e l'asserzione va convalidata subito con un esempio, con quello di Fromenthal Halévy (Parigi 1799-1862), compositore francese della più pura acqua, stato *prix de Rome* alla villa Medici, autore di trentadue opere, la più acclamata delle quali fu ed è tuttora L'*Ebrea*. Anche l' Halévy dedicò una parte rilevante della sua attività al Conservatorio di Parigi, ove ebbe tra gli allievi Giorgio Bizet: e questa cooperazione regolare dei migliori ingegni

La casa di Verdi pei musicisti, in Milano (Facciata esterna).

musicali al massimo istituto artistico parigino è uno dei segreti nel florido stato in cui si trovò l'istituto durante quasi tutto il secolo.

Rimane a vedere, onde avere un quadro generale dell'opera nella prima metà del secolo, quale ne fu il movimento oltrechè in Italia ed in Francia nelle altre regioni d'Europa : dell'America non si parla, essa non concorre

Digitized by Google

nella prima metà del secolo alla rotazione teatrale nemmeno coll'importazione, come ha fatto nella seconda metà.

L'Inghilterra del resto non presenta essa stessa esempio di iniziativa nazionale; l'Anglo-Sassone musicalmente o meglio teatralmente vive di sola importazione: un Guglielmo Wallace (Waterford 1814 - Bages 1865) viene da taluni ritenuto come operista eminentemente nazionale: ma tutto lo zelo degli ammiratori per *Maritana* non può dare reale importanza ad un episodio isolato e poco conchiudente.

Giuseppe Apolloni.

La Russia fu iniziata all'opera italiana dal napoletano Francesco Araja che ve la trasportò nel 1735: anzi l'Araja, fatta sentire l'opera italiana, ne compose una egli stesso in russo, *Cefalo e Pocri*, che fu rappresentata nel 1755 a Pietroburgo, e che così sarebbe la prima opera in linguaggio nazionale. Ma se si riguarda al carattere della musica il primo operista russo autentico è Michele Glinka (Nowospask 1804 - Berlino 1857). Glinka per quattro anni fu in Italia a studiare in varii paesi della penisola, e la sua *Vita per lo Czar* ben lo palesa, per quanto l'ornamentazione le melodie popolari locali ed i ritmi abbiano lo speciale sapore di orientalità caro al popolo russo. Quantunque avesse importantissime mansioni a Pietroburgo al teatro dell'Opera ed in Corte, il Glinka dovette abbandonare il suo paese per clima più mite, e peregrinò dopo il 1844 in Francia, in Spagna ed in Italia, poi dopo un nuovo soggiorno a Pietroburgo dove scrisse la sua autobiografia, in Prussia: egli è tenuto come il creatore della musica nazionale russa, e se veramente non ne è il creatore assoluto, certo fu il compositore che diede all'arte russa in certo modo giuridica personalità. Parecchi compositori seguono il Glinka a breve distanza: fra gli altri Alessandro Dargomiski (Toula 1813 - Pietroburgo 1869), dallo stile piano e d'ordine composito rossinizzante. Dopo il 1850 Alessandro Seroff (Pietroburgo 1820-1871), artista meno originale ma diligente e nello stesso tempo letterato distinto, continua la serie la quale novera poi e Cesare Cui (Vilna 1835) ed il Rimsky Korsakoff (Tichwin 1844) e quell'ingegno multiforme che è Pietro Tschaikowsky (Wotkinski 1840 - Pietroburgo 1893), autore di un popolarissimo *Eugenio Oneghine* di andatura in certi punti ancora quasi donizettiana. Il Tschaikowsky trionfa non solo sul teatro ma nella musica strumentale pura, nei grandi concerti sinfonici, nel genere di camera: originale e copioso nell'ispirazione, diligente ed elegante nella veste armonica, ardito nelle contrapposizioni di colori e di ritmi, egli certo è uno degli artisti moderni che sono più apprezzati, e la sua improvvisa morte fu una triste jattura per tutto il mondo musicale.

Appartiene al novero dei compositori russi, e ne è una gloria Antonio Rubinstein (Wechwdynez 1830 - Pietroburgo 1897): *Feramors*, *I Maccabei*, *Nerone*,

Kalaschinkow ed altre opere, oltre un'immensa quantità di musica di ogni genere, ne raccomandano il nome alla posterità. Qui il suo nome non poteva essere dimenticato quantunque come natura di compositore abbia più del tedesco che del russo. Coltissimo nella letteratura musicale Rubinstein unì alla sua fortunata invenzione la più solida e pratica dottrina senza sottoscrivere di proposito ad alcuna scuola, ma dando spiccato carattere di modernità alla sua produzione.

Quanto alla Germania il secolo decimonono segna per lei il tempo di una forte corrente teatrale propria: ed era naturale, perchè non poteva intisichire la pianta dell'opera lirica nel paese dove aveva sparso tanta luce Volfango Mozart.

L'opera italiana anche dopo Gluck aveva continuato ad aver libera franchigia di dogana, ma l'anno stesso nel quale Mozart dava all'arte *Le nozze di Figaro* nasceva Carlo Maria di Weber destinato a dare al melodramma tedesco tanto splendore, e per curiosa combinazione fu a Salisburgo nella patria stessa di Mozart che Weber (Eutin 1786 - Londra 1826) venne da Michele Haydn istrutto nella dottrina del contrappunto.

Largamente attingendo alla canzone popolare germanica completamente idealizzata da una luminosa visione personale, Weber, coloritore strumentale efficacissimo, diede all'opera nazionale uno slancio magnifico tanto che da alcuni ne venne chiamato il padre. *Freischütz*, *Eurianthe*, *Oberon* sono gemme preziose del suo lirico serto, e molti dei più fortunati operisti suoi contemporanei e suoi successori in Germania e fuori da lui presero le mosse e non esitarono a proclamarlo: fanatico del Weber fu tra gli altri Riccardo Wagner nelle sue adorazioni, come ognun sa, difficilissimo.

La vita di Weber fu attivissima ma contrastata da molte difficoltà e disgrazie: la sua prima opera teatrale andò distrutta in un incendio, poi avviato sulla strada del successo e della popolarità egli si trovò ostacolato il cammino dal torrente dei lavori rossiniani che si accapararono il pubblico favore, poscia ebbe chi materialmente profittò de' suoi migliori lavori lucrando somme ingenti mentre a lui erano devolute percentuali meschinissime. Le emozioni ed i dispiaceri acuirono una grave malattia di petto e la sua carriera di direttore fu interrotta: pure rimase sulla breccia fino all'ultimo dando all'Inghilterra coll'*Oberon* scritto in inglese, gli ultimi raggi del suo genio.

Nel gruppo dei maestri che seguirono l' indirizzo del Weber troviamo Luigi Spohr (Brunswick 1784 - Cassel 1859), ingegno multiforme ed autore di un *Faust* e di una *Iessonda* che fecero grande impressione, Giuseppe Linpaintner (Coblenza 1791 - Nonnenhorn 1856), Enrico Augusto Marschner (Zittau 1795-Hannover 1861) e Carlo Teofilo Reissiger (Betzig 1798 - Dresda 1859). L'aver questi coetanei di Weber seguito le orme sue senza riserve prova ad usura come il fare Weberiano all'eccellenza del pregio d'arte accoppiasse quella praticità di risultato che non accompagna sempre le teorie di altri novatori ben più espliciti e dichiarati: gli è che Weber come i grandissimi italiani predicò essenzialmente coll'esempio, e non ebbe le ridicole velleità di polemica dei pigmei di tutti i tempi. Particolare curioso: il Reissiger, che è quello fra i citati che fece dedizione più completa a Weber, conserva di fronte alla

posterità una curiosa parentela artistica con colui del quale tolse lo bello stile che gli ha fatto onore: è l'effettivo autore di quella *Dernière Pensée* che fu la delizia di tante generazioni di pianisti, e della quale venne attribuita al Weber la paternità.

Il teatro di Weber e quello di Wagner sotto il punto di vista storico si allaccieranno sempre più, saranno due grandi anelli di una stessa catena: il che non toglie che una bella serie di più fedeli conservatori del genere italiano per tanti anni così prediletto non abbia continuato a sfilare in Germania nella prima metà del secolo.

Gustavo Alberto Lortzing ad esempio (Berlino 1803-1851), le cui opere

Napoli: Esterno del Teatro S. Carlo.

buffe vivaci e castigate nel libretto relativamente alle deplorevoli scollacciature francesi, corrono ancora oggidì le scene tedesche, ed Ottone Nicolai (Königsberg 1810 - Berlino 1849), autore del *Templario* scritto in italiano e delle acclamatissime *Vispe comari di Windsor* scritte in tedesco, sono due tra i più notevoli compositori appartenenti ad una scuola di melodisti per inclinazione e per indole, scuola che non provò il bisogno di cambiare il suo essere di fronte alle libertà armoniche e delle teorie mal comprese di alcuni rivoluzionarii in arte. L'ultimo di questa scuola è stato Federico de Flotow (Teutendorf 1812 - Darmstadt 1883), il simpatico autore di *Alessandro Stradella*, di *Marta* e dell'*Ombra*.

Abbiamo dovuto procedere con minuta cura per quanto riguarda il periodo dal 1800 al 1850 onde raccogliere i varii rivi dell'opera lirica e tenerne conto coscienziosamente, perchè sia ben palese la genesi delle affermazioni artistiche del periodo successivo.

In questo secondo periodo che comprende appunto gli ultimi cinquant'anni ci è dato camminare più speditamente: lasciando da parte i fenomeni locali meno importanti ed i tentativi che si fecero in molti e molti paesi onde arrivare alla soddisfazione di un' opera veramente nazionale (non comprendendosi che la coltivazione forzata in materia d'arte non conchiude a produrre) troviamo ben distinte tre correnti principali, la francese, la tedesca l' italiana.

E. Petrella.

È noto ancora una volta che parlo di correnti e non di scuole appunto riguardo della produzione francese. I tipi proprii e veri del teatro lirico sono il tedesco e l'italiano, personificati, si può dire, in due giganti: Wagner e Verdi: quelle sono le due glorie, quelli rimarranno i fari della musica teatrale dell'epoca.

Il genere francese (specialmente astraendo come fa la presente memoria dall'*opéra comique*) come caratteristiche proprie sta a mille miglia di distanza: l'arte gallica barcheggia e s'affanna per affermarsi con tipo speciale, fatica sprecata a giudizio di molti: concede quindi larga ospitalità a quanti artisti arrivano a Parigi e non la disdegnano, e se proprio è spinta pei capelli per rappresaglia a rifiutarli vivi è disposta ad acclamarli morti, come è successo sotto i nostri occhi a proposito del Wagner.

Libera a chiunque opinione contraria, per noi l'arte libera francese rimane arte di riflesso, rarissime eccezioni fatte (il Bizet forse unico), ma in linea di attività, come quantità di produzione e conseguentemente come importanza di fenomeno, anche perchè è largamente appoggiata dal governo, essa merita particolare considerazione.

Avendo detto di Meyerbeer e toccato di Halévy, e poichè una piccola costellazione di astri minori come Clapisson, Labarre, Niedermayer, Maillart sfugge al nostro cannocchiale, perchè si tratta essenzialmente di clienti dell'*opéra comique*, i nomi che ci troviamo ora di fronte a Parigi (e la capitale in Francia è l'unica dispensiera delle celebrità e dei quattrini) sono quelli di Thomas e di Gounod.

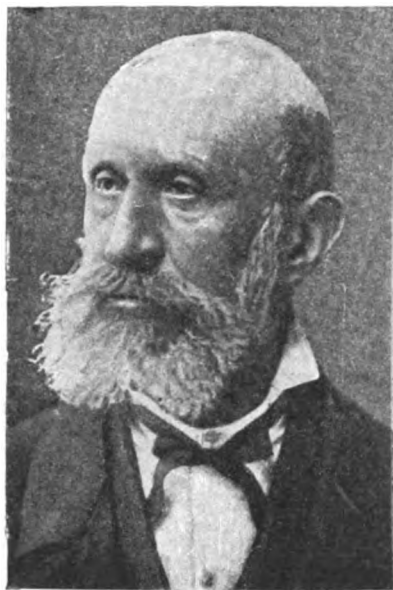
È ben vero che Hector Berlioz (Côte Saint-André 1803 - Parigi 1869) con *Benvenuto Cellini* e coi *Trojani*, e che Feliciano David (Cadenet 1810 - Saint Germania-en-Laye 1876) colla *Perla del Brasile* coll'*Herculanum*, con *Lalla Roukh*, fissarono il loro nome negli annali del teatro francese: ma più concludente e fortunato fu il loro lavoro in altro campo: per orientare, come essi cercarono di fare, la musica teatrale verso il sinfonismo od il tempo non era ancora venuto od occorrevano forze maggiori. Thomas e Gounod con moderati propositi di novità, e pescando, specie il secondo, quando conveniva magari anche in tedescheria furono ben più forti colonne della scena francese.

Il Berlioz ha trovato in questi ultimi tempi dei fanatici che forse lo vollero di soverchio elevare in confronto ai veri grandi maestri che ebbero in dose ben maggiore la più preziosa delle qualità, quella dell' invenzione: ma anche prescindendo dalle esagerazioni questo battagliero compositore si impone per il senso vivissimo che ebbe del movimento progressivo dell'arte, per la propaganda spassionata, entusiastica, per la laboriosità continua e multiforme. David più calmo, più quadrato, più moderato nelle sue aspirazioni soffrì meno delusioni, e seppe a poco a poco farsi un ambiente e costituirsi una posizione tranquilla e rispettata ed agiata, il che non successe punto al Berlioz feroce flagellatore delle nullità in pagine di un sarcasmo talora veramente terribile.

Ambroise Thomas (Metz 1811 - Parigi 1896) esordì con opere comiche, poi salì in alto con *Mignon,* la più geniale, e con *Amleto* la più sostanziosa delle sue composizioni. Succedette a Spontini nell'Istituto di Francia, ad Auber nella direzione del Conservatorio che tenne con ferma mano mantenendo alla reputata scuola d' arte il suo prestigio secolare.

Favorito singolarmente dalla natura, dalla fortuna, dagli uomini e dagli eventi, Thomas che si può considerare come il musicista magno francese dei giorni nostri fu nel novero dei pochi artisti che non ebbero la loro esistenza avvelenata dalle avversità che sono comune fardello di chi s'incammina pel sentiero dell'arte. Egli non posò a genio novatore, non combattè guerre di nazionalità artistiche: fu uomo di gusto, lavoratore di grande assiduità che intravvide forse ideali che non ebbe ali per raggiungere pur dedicandovi ogni sua aspirazione. Natura limpida e schietta, carattere integerrimo, Thomas non menò mai vanto della posizione meritamente acquistata e degli onori che tutto il mondo gli tributava.

Carlo Pedrotti.

Carlo Gounod (Parigi 1818 - 1893) al contrario del collega cominciò scrivendo musica sacra: a Roma ove era andato pensionato dal Governo alla Villa Medici e dove aveva studiato i grandi maestri della Scuola Palestriniana ebbe un accesso d' ascetismo e fu ad un punto di indossare il sajo fratesco. Altri periodi di quella sorte attraversò Gounod, ma fra un rosario e l' altro non si può dire che non l' abbiano attratto le seduzioni mondane in forme variate. Uomo di temperamento poetico allora inneggiò all' amore antico e moderno con *Saffo, Filemone e Bauci, Regina di Saba, Romeo e Giulietta,* che sono con *Mirella*, *Cinq Mars*, *Poliuto* e *Tributo di Zamora* come le statue che attorniano la figura principale e discretamente profana del suo monumento artistico, *Faust*, che vide la luce nel marzo 1859 al Lirico di Parigi. *Faust* tuttavia non ebbe gran fortuna da principio, e fu al teatro alla Scala di Milano nel novembre 1862, che prese

solenne rivincita, e cominciò il giro pel mondo intiero. Parsimonioso nei mezzi Gounod come compositore di teatro se non ebbe un impeto straordinario di vitalità seppe con molte finezze tecniche accaparrarsi il pubblico.

Meno intraprendente di Gounod, ma artista nella sua modestia da non potersi porre in oblio fu Vittore Massé (Lorient 1822 - Parigi 1884), le cui opere, segnatamente *Paolo e Virginia* avrebbero meritato fortuna maggiore, per la sincerità non disgiunta dall' eleganza della fattura.

Ma è ben noto come non sempre al merito s' accompagna il successo.

Se questa regola non imperasse nel mondo, certo non avrebbe tanto penato a farsi strada Giorgio Bizet (Parigi 1837 - Bougival 1875) ingegno musicale di ordine superiore al quale non fu resa giustizia che dopo morte.

Per l' originalità verace della ispirazione, per la robustezza della struttura, per la potenza dell' espressione, per il colorito, per la finezza della tecnica la sua *Carmen* rimarrà il capolavoro fra quanti spartiti hanno licenziato le scene francesi in questo ultimo trentennio, ed ha preso fermo posto fra le più caratteristiche concezioni dell' arte moderna.

Strenuo lavoratore Bizet ha un forte bagaglio di pezzi strumentali (una vera squisitezza la *Suite* dell'*Arlesiana*), di melodie per canto, di composizioni varie. In linea teatrale anche *I Pescatori di perle* e *La jolie fille de Perth* sono vere preziosità rifulgenti e montate in oro a petto dei brillanti chimici e dell' orpello della *bijouterie* commerciale parigina.

Pochi artisti provarono le asprezze della critica come le provò il Bizet, tanto che scomparendo dal mondo egli portò nella tomba il dubbio sul valore delle proprie opere. In patria Bizet fu ritenuto il capo dei wagneriani francesi, allorquando questa qualifica era lanciata come un insulto. Una specie di sacro orrore era suscitato intorno a lui, Saint Victor, Iouvin, altri pontefici della critica deploravano che la sua musica fosse *gâtée par l'influence wagnérienne*, Arthur Pougin gli scagliò l' anatema di *farouche wagnérien*. Il mite ed originale musicista rispose con uno scritto pieno di dignità e di *verve*, l' unica pagina polemica uscita dalla sua penna, e questa autodifesa, nobile affermazione di eccletismo, espressa con chiarezza di vedute, finiva con una grande verità: « Oh! la musica!..... quale splendida arte; ma che triste mestiere! »

Degli accennati gioiellieri parigini alcuni, Francesco Bazin ad esempio (Marsiglia 1816 - Parigi 1878) autore di nove opere teatrali, furono artisti distinti, colti, diligenti, ma la loro musica non trasse un ragno dal muro.

Il *record* dell' ardimento e dell' attività di questi anni in Francia è tenuto da Giulio Massenet (Montaud 1842), al quale va riconosciuto un senso di teatralità rilevante fra i colleghi. La sua musica si distingue per quadratura di proporzioni, in diminuzione però negli ultimi lavori, per facilità di getto e sicurezza di mano.

Il Re di Lahore aperse al Massenet le porte dei teatri d'Italia, l'*Erodiade* quelle di altri paesi, *Manon* ancora più equilibrata delle precedenti, spartito magistralmente cesellato, si è imposta su tutte le scene europee, *Werther* ha trovato degli amici dovunque. Questo è un eloquente stato di servizio pel compositore, anche se *Esclarmonde* non ha fatto lunga prova sulla scena, se

la novissima *Cendrillon* piega al coreografico, se altri lavori hanno avuto successo effimero e di sola opportunità: senza dimenticare che Massenet anche fuori del teatro, nelle cantate, nelle *Scènes pittoresques* ed in altre collane di pezzi orchestrali, in poemetti lirici di indovinata sentimentalità, in graziose pagine per canto e piano ha affermato una versatilità poco comune.

Camillo Saint-Saens ha sul Massenet il pregio di una più profonda musicalità. Saint-Saens (Parigi 1835), che si presentò giovanissimo in carriera come pianista ed organista, deve la sua popolarità essenzialmente ai poemi sinfonici di giuste proporzioni e di fortunate trovate: come operista ha al suo attivo un bel numero di lavori, segnatamente *Enrico VIII* ed il dramma sacro *Sansone e Dalila* di vigoroso disegno e di potente effetto scenico. Cantate, *suites*, sinfonie, concerti per strumenti, composizioni di ogni genere stanno a testimoniare il robusto talento di questo autore, al quale le subite sparizioni, i soggiorni in lontani paesi, dànno personalmente un pizzico di originalità che solletica la curiosità del pubblico.

Antonio Cagnoni.

Meno noto dei precedenti, ma certo artista dagli austeri ideali, ben diverso dagli improvvisatori e dagli impressionisti, mente temperata da lungo studio e da acuta osservazione critica obbiettiva, è l' autore della *Statue* e del *Sigurd* Ernesto Reyer (Marsiglia 1823). Egli era avviato alla carriera diplomatica allorquando cominciò a studiare la musica per diletto, e man mano progredendo finì per dedicarvisi esclusivamente.

Il Reyer fu uno dei primi ad inaugurare la serie degli autori che nei giornali periodicamente fungono da critici d'arte Ben diverso da tanti altri il Reyer lo fece con dignità, con autorità, nobilmente sdegnando di pigliar parte al coro di chi bersagliava di insolenze i maestri forestieri, ed essenzialmente prima Verdi, che non se ne diede per inteso, poi Wagner il quale se ne risentì e rispose alle frecciate inviandone egli stesso delle velenosissime.

Morto Wagner le cose cambiarono: il pubblico e la critica cominciarono a tollerare, poi fecero le viste di entusiasmarsene, e si giunse al punto di progettare di destinare a Parigi un teatro esclusivamente alla rappresentazione delle opere del già aborrito tedesco; mutamenti di opinione che sembreranno favole ai futuri.

Oggidì la Francia possiede una giovane scuola, la quale trova comodo fare professione d' ecletismo, ma aspetta l'ingegno originale che sintetizzi le nuove aspirazioni.

Non mancano i concorrenti, ma finora le prove non furono guari concludenti. La maggior scena Parigina largamente sussidiata dal Governo si apre regolarmente ad esperimenti preceduti da una colossale *réclame* e confortati da messa in scena sbalorditiva. I lottatori si succedono: il pubblico, passate le tre prime rappresentazioni, nelle quali amici e *claqueurs* sono costituiti in società d'assicurazione contro l'infortunio, sbadiglia e diserta il teatro, ed alcuni degli autori con incredibile audacia si vendicano delle sconfitte inferocendo stranamente come resocontisti di fogli quotidiani alle spalle dei colleghi, il che cresce il disordine e la confusione, che non sono certo gli elementi più opportuni al fiorire dell' arte.

Questo edificante spettacolo di reciproca distruzione non ci presenta fortunatamente la Germania, dove il movimento teatrale dell' ultimo mezzo secolo rimarrà essenzialmente caratterizzato dalla *Wagnerfrage*, cioè dalla questione Wagneriana.

Difficilmente fra qualche anno altri potrà farsi esatto concetto delle condizioni nelle quali l'ardito novatore cominciò e del modo col quale condusse quella lotta che sarà ricordata così lungamente nella storia artistica.

Nemmeno oggidì dopo tante discussioni, tante centinaia di volumi, dopo diciassette anni dalla morte di Wagner si può dire che la maggioranza abbia esatto concetto degli intendimenti e della portata della sua riforma. Oggi si sa e si ripete che Wagner non scrisse mai la sibillina parola « musica dell'avvenire » in base alla quale fu bersagliato colla stupida arma del ridicolo, e che solo egli asserì che il dramma lirico da lui immaginato sarebbe stato « l' opera d'arte dell'avvenire ». Eppure vi è ancora l'ingenuo che crede a quello che il maligno gli ha dato a bere, e pensa che Wagner abbia voluto rifabbricare quasi di sana pianta la musica, mentre egli volse l' occhio alla forte e reale riforma della musica drammatica.

Tre ricerche deve fare, secondo il Manzoni, la critica onesta, quella del preciso intento, quella della ragionevolezza dell'intento, e quella del risultato,

L'intento suo Wagner stesso spiegò in parecchi, forse in troppi, volumi, i quali furono in maggioranza volgarizzati. Chi vuole darsi il gusto di inabissarvisi ne ha la possibilità, ed eviterà il pericolo di vedere di scorcio quella grande figura di musicista, travisata non poco da molti de' suoi profeti. Ma non è certo nè agevole nè sempre dilettoso seguire il filo dei ragionamenti di una delle più alte e profonde menti del secolo, che proclama una riforma *ab imis fundamentis* con fini filosofici, poetici, artistici e perfino politici, partendo dal lontanissimo e male illuminato porto dell'antica musica greca, proclamando la divinità moderna di Bach, di Beethoven, di Weber, ispirandosi al rinascimento classico e puro tedesco, battendo in breccia ferocemente non pochi predecessori che, se non meritano l'idolatria della quale furono oggetto, furono tuttavia importanti fattori del movimento evolutivo dell' arte. Basti dunque qui ritenere che il dramma — sinfonia sarebbe secondo Wagner l'ideale dell' opera d' arte moderna, completa, efficace, ben determinata, forma della quale musica e poesia si fondono in una sorte nuova di declamazione musicale scostantesi parimenti dal recitativo e dall' aria tradizionali.

Circa la ragionevolezza dell'intento essa non si può disconoscere. E la

guerra di coltello fatta a Wagner in ogni guisa, con tutte le acrimonie e le perfidie, frutto in parte di resipiscenze contro la violentissima polemica sua, senza dargli per anni ed anni quartiere, non ha potuto invalidare la logica perfetta delle sue asserzioni; anche la seconda quindi delle ricerche manzoniane conchiude all'affermazione positiva. Quanto al risultato esso oramai è così palese ed universale che è inutile sofisticare.

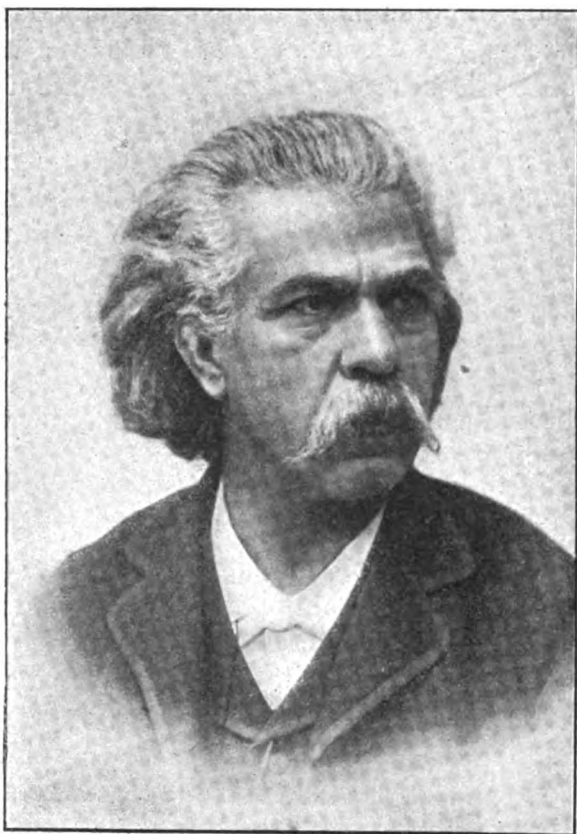
Carlo Gomes.

Piaccia o non piaccia agli esclusivisti, agli arrabbiati nel santo nome della nazionalità pericolante, agli inetti, agli invidiosi, a tutto lo sciame di coloro che osteggiarono la luce, oggidì l'opera d'arte Wagneriana ha trionfato dovunque. Per scrivere, come fu fatto ancora di recente, che l'influenza di Wagner sul progresso dell'arte melodrammatica contemporanea è affatto negativa bisogna difettare di vista, o di buona fede.

Non è il fenomeno che pure dura da ventiquattro anni del teatro speciale di Bayreuth, dove il concorso si mantiene favoloso addirittura, che pesi decisamente sulla bilancia: anzi di questo teatro è sminuita ora l'importanza, è svanito il sogno di Wagner che voleva fare di Bayreuth la città tedesca per eccellenza e della scena appositamente costrutta il segnacolo dell'arte germanica, dal momento che la moda ha ridotto la corsa a Bayreuth ad uno *sport* dell'eleganza.

Ma è l' interesse che dovunque ha destato l'opera d'arte Wagneriana, sono le modificazioni reali che tutta l'arte lirica odierna ha subito e subisce, è l'evidenza insomma dei fatti che dice avere effettivamente il maestro ottenuto in parte essenziale il risultato sperato.

I piagnoni sono ormai agli ultimi ripari: si sono cosparsi il capo di cenere e gridano che le teorie di Wagner sono infeste all'arte, e che sono la rovina del teatro, del bel canto, che ottenebrano tutto il passato luminoso specialmente della scuola latina, più specialmente dell'italiana che fu la più appariscente.

Le lamentazioni sono inopportune; tant'è che l'Italia che fu uno dei paesi meno ostili al Wagnerismo ha avuto in questi ultimi anni una fioritura rilevante di maestri, e che una forte corrente si è prodotta recentemente in Germania per le scuole del vero bel canto italiano. Il sistema di Wagner non

rende impossibile la coesistenza dell'opera tipica italiana, appunto perchè è sistema, e che come tale non ostante le sue ragioni estetiche non può assorbire le altre diverse manifestazioni d'arte che hanno la loro reale base di esistenza. Del resto per quanta sia l'influenza che l'opera d'arte Wagneriana ha esercitato sulla produzione teatrale in questi ultimi anni, il trionfo vero, serio, positivo è stato riservato a Riccardo Wagner, ed i proseliti suoi dichiarati non hanno finora avuto fortuna per modo da sostituire una falange specialmente assorbente. Dal capitano invero della coorte ai seguaci troppa distanza d' ingegno intercede: Wagner fu uno dei genii più straordinarii del secolo.

Riccardo Wagner (Lipsia 1813 - Venezia 1883) non appartiene strettamente solo alla storia della musica; il suo valore di poeta e di letterato lo colloca in posto privilegiato.

Ricevuta una istruzione filologica seria cominciò poeta: nel 1828 avendo udito una sinfonia di Beethoven ed in cospetto delle opere di Weber egli si sentì maestro. Studiato alacramente col Weinlig si provò nel genere di musica da camera, poi nell'*ouverture*, e nel 1834 giunse ad occupare il posto di direttore d'orchestra al teatro civico di Magdeburgo, ove musicò una fiaba di Carlo Gozzi, prima aspirazione alla presa della materia operistica dalle favole. Konisberga e Riga l'ebbero in seguito ospite, e poi egli si recò a Parigi col libretto del *Rienzi* compiuto e col *Vascello fantasma* che gli tormentava la fantasia, in seguito all'impressione di un naufragio fatto sulle coste di Norvegia. I tre anni passati nella capitale della Francia, dal 1839 al 1842, furono anni di lotta feroce contro le necessità materiali della vita: per isfamarsi egli dovette acconciarsi a ridurre musica per cornetta, a trascrivere burlette pei *boulevards*: una sua *ouverture* pel *Faust* fu derisa alla prova: e filosoficamente sulla *Gazette musicale* egli narrò le sue melanconiche vicende.

Filippo Marchetti.

Rienzi che non aveva potuto forzare le porte dell'*Opéra* parigina fu però accolta da grandi applausi a Dresda, e valse al suo autore la nomina a maestro di cappella del Re di Sassonia. Ma a Dresda non attecchirono nè *Vascello Fantasma*, rilevatosi poi a Cassel grazie all'autorità dello Spohr, suo grande apprezzatore, nè *Tannhaüser*. Nel 1848 era pronto anche *Lohengrin*, ma le vicende politiche ne vietarono la comparsa sul teatro: anzi Wagner impigliato nei moti rivoluzionarii dovette precipitosamente cambiar aria, rifugiandosi a Zurigo. Al Wagner soccorse allora il suo amicissimo Franz Liszt, che si trovava a Weimar, e fu grazie al patrocinio del celebre pianista, che si era messo alla testa di una formidabile schiera di fautori che *Lohengrin* cominciò il 20 Agosto 1850, diretto dal Liszt stesso, quella splendida marcia sulle scene che mezzo secolo non ha rallentata.

Principiò da quell' epoca la mischia per il Wagnerismo: Adolfo Stahr, Ioachim Raff, Ambros, Brendel, Hans de Bülow scesero in campo, alcuni con singolare virulenza ed acrimonia, che certo non giovarono alla causa: Wagner stesso menò botte violente agli avversarii che naturalmente non gli risparmiarono alcuna forma di contrasto.

Franco Faccio.

Forte della protezione del Re di Baviera, Wagner scelse a sua cittadella il teatro di Monaco, ed ivi successivamente comparvero nel 1865 *Tristano ed Isotta*, nel 1868 *I Maestri Cantori*, nel 1869 *Rheingold.*

L'apoteosi del maestro fu compiuta nel teatro di Bayreuth, aperto nel 1876 grazie alla munificenza di Re Luigi di Baviera, e coll'appoggio di una società che raccolse altri novecento mila marchi: ed in esso potè il maestro-poeta attuare le innovazioni da lungo tempo sognate anche pel lato materiale, come quella del *golfo mistico*, cioè dell'orchestra invisibile, novità acremente combattuta da principio, e poscia attuata nelle proporzioni possibili anche in molti dei teatri di forma usuale.

Da quel teatro piantato su un cucuzzolo tra boschi di abeti e di betulle una gran corrente si è diffusa pel mondo, e si è avuta l'imponente affermazione di uno dei fatti artistici più salienti dei tempi nostri. L'*Anello del Nibelungo* vi fu rappresentato per intero la prima volta dal 13 al 17 Agosto 1876: *Parcival* il dramma mistico, che rimase l'ultima parola del grande maestro vi comparve più tardi, nel 1882 e ne diventò la specialità, perchè non fu riprodotto sopra alcuna altra scena.

Meglio che al presente si potrà giudicare fra qualche lustro dei mutamenti che Wagner ha portato nell' organismo delle rappresentazioni teatrali e si potrà tenere conto del valore assoluto e relativo dei compositori tedeschi contemporanei che al confronto di questo colosso artistico ora figurano in seconda linea.

Pochi furono gli indipendenti, coloro che appaiono realmente nella loro modernità fuori dell'orbita percorsa dall'astro.

La più distinta personalità fra costoro è Carlo Goldmark (Kesztkely 1832).

Egli cominciò violinista sotto il Jansa, poi studiata composizione non tardò a richiamare l'attenzione viva della critica. Spirito meditativo Goldmark non pare a prima vista straordinariamente fecondo, in proporzione del lungo suo lavoro. Ma viceversa poi la sua produzione artistica è rilevante perchè ogni pagina uscita dalla sua penna, dal semplice pezzo per piano forte alla suite sinfonica splendidissima *Nozze campestri*, è cesellata con sapiente finissimo magistero. Come operista, *La Regina di Saba*, vasta concezione ricca di ispirazione trattata con mirabile padronanza della tecnica, dalle linee imponenti e dal sentimento profondo, ha collocato Carlo Goldmark molto alto nel con-

cetto dei musicisti e del pubblico: *Merlino* ed *Il grillo del focolare* confermarono poscia la sua attività e la profondità del suo forte ed equilibrato talento.

Ma è tempo ormai di tornare in patria, dopo aver tanto indugiato in casa d'altri.

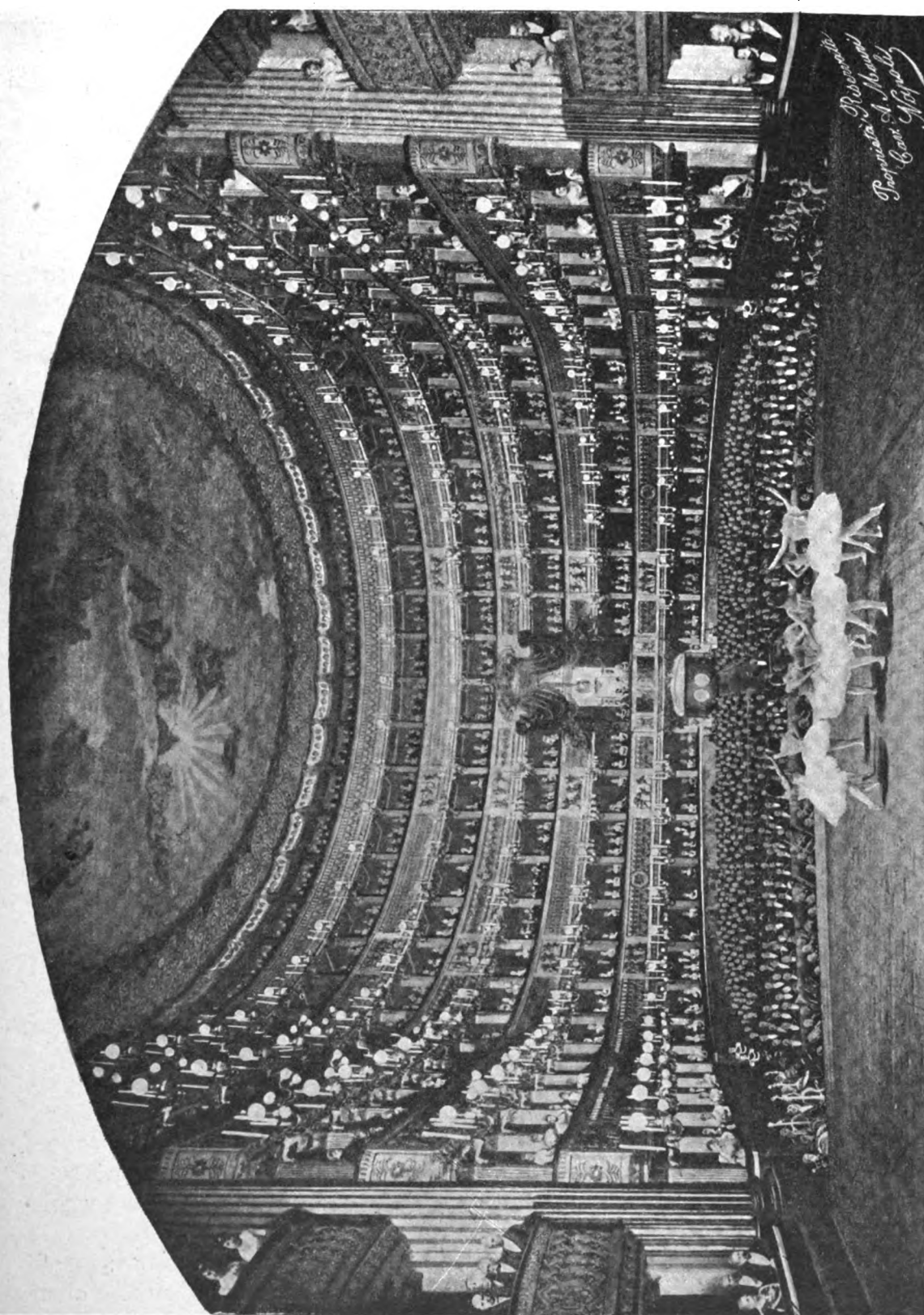
Un grande sole era sorto sull'orizzonte verso la metà del secolo, un sole la cui luce doveva illuminarlo fortunatamente per lunga serie d'anni.

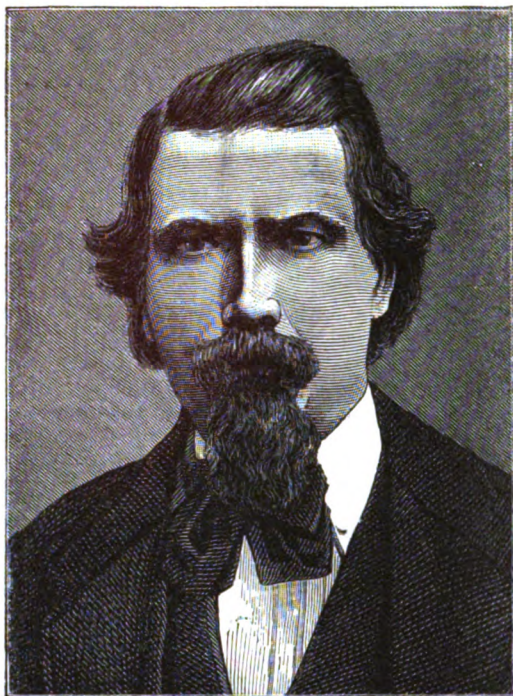
Giuseppe Verdi (Roncole presso Busseto 1813), la più grande gloria artistica italiana del tempo moderno, vide la luce poco meno di cinque mesi dopo Wagner, ma non ebbe la fortunata opportunità di facili e regolari studî. Fu da un povero organista del suo paese che Verdi apprese, si può dire, prima la pratica che la grammatica, e senza la munificenza di un filantropo, Antonio Barezzi, del quale divenne poi genero, difficilmente sarebbe riuscito ad acquistare quel tanto di istruzione che occorreva per presentarsi al conservatorio di Milano onde esservi accolto. Quando però battè alle porte di questo istituto i barbassori dirigenti sentenziarono che il postulante non aveva la naturale richiesta disposizione, e Verdi non fu nel numero degli eletti.

Il lettore può figurarsi il naso del buon Basily, che alcuni dissero principale consigliere dell' esclusione, allorquando intese qualche anno dopo a Roma, (dove era passato maestro alla Basilica di S. Pietro dopo che aveva lasciato la direzione del Conservatorio milanese) che il rejetto dal Conservatorio aveva ottenuto uno strepitoso successo al Teatro alla Scala coll'*Oberto Conte di S. Bonifacio.* Per la scorciatoia di privato insegnamento e per virtù di assiduo lavoro Verdi era arrivato dove mirava ben più presto che per la strada maestra.

Nuove tribolazioni e disgrazie famigliari accasciano dopo il 1839 il Verdi, e fu nell' agitazione e nel dolore che egli detta *Un giorno di regno*, il suo secondo spartito: caduto questo sul mare instabile della scena, il compositore prova un periodo, il solo della sua vita, di scoraggiamento. Ma la forte fibra si rialza ben presto, ed un terzo lavoro *Nabucco,* ugualmente rappresentato alla Scala, apre definitivamente a Verdi la strada della gloria e della fortuna.

Verdi è acclamato, e l'interprete principale trionfa con lui: Giuseppina Strepponi (Lodi 1815 - Busseto 1897) è l'*Abigaille* splendida che elettrizza il pubblico, per breve tempo però, perchè poscia dolci catene l' uniscono per tutta la vita al compositore. E *Lombardi, Ernani, Foscari, Giovanna d'Arco, Attila, Macbeth, Masnadieri, Corsaro, Battaglia di Legnano* si succedono rapidamente, ed i pubblici si sentono trascinati dalla irrompente foga, dalla ardita originalità, dalla fantasia sbrigliata del compositore, e la critica discute e guarda con un cotal senso insolito di stupore tutta questa fiumana musicale che si avanza. Parlo della critica onesta e non dei detrattori ad ogni costo, dei libellisti, dei pigmei che poi si sfogarono contro il maestro specialmente in Francia, saettandolo con mille stupide malignità perchè egli non volle mai piegare l' altera cervice ad alcun aristarco di carta pesta.

Verdi del resto lasciò sempre dire, e la risposta ai malevoli di tutte le risme consisteva in nuovi fasci di partiture, nelle quali la forma si affinava e diminuiva di veemenza, e lo strumentale appariva più nitido e levigato, e

Napoli: Interno del Teatro S. Carlo durante una serata di gala.

man mano l'opera d'arte si svelava più squisita senza nulla perdere dell' efficacia di linguaggio primiera nè della luminosa personalità dell' autore. Non volge anno in quel torno senza che nuova gemma venga incastrata nella sua corona di compositore: nel 1849 è *Luisa Miller* che sboccia al tepore del tardo autunno napoletano, nel 1850 è Trieste che battezza lo *Stiffelio*, nel 1851 è

Amilcare Ponchielli.

Venezia che ha le primizie del meraviglioso *Rigoletto*. E se nel 1852 la regola falla, ecco nel 1853 in men di due mesi comparire *Trovatore* a Roma e *Traviata* a Venezia. E poi successivamente *Vespri Siciliani*, *Boccanegra, Ballo in maschera, Forza del destino*.

Hanno provato a dividere il repertorio verdiano in *maniere:* in realtà la bisogna è difficile. Nel periodo della prima gioventù come nella maturità Verdi ha seguito una sola linea, è salito sempre più alto.

Comprendere il tempo nel quale si vive e riuscirne l' espressione artistica è titolo d' onore per un musicista; precorrere il pubblico e regolarne il gusto, è gloria ancora maggiore, è trionfo riserbato al genio. Ed è a questo che riuscì Giuseppe Verdi, senza ripieghi, dominando con sguardo d' aquila l' orizzonte, senza lasciarsi attirare da alcun bagliore che rifulgesse di lontano, nè accecare da alcuna luce, ma tenendo conto di tutto quanto succedeva nel vastissimo dominio dell' arte,

Don Carlos parve a taluno un omaggio al genere meyerbeeriano: ma ciò non era. Destinato all' *Opéra* di Parigi, esso doveva di necessità assumere quelle proporzioni materiali che poterono parere, e forse erano preponderanti. Ma dato anche il taglio esuberante Verdi riuscì nel *Don Carlos* a così fortunata fusione di concetto e di esplicazione, a così magistrale dominio della tecnica

da accaparrarsi e da rendersi amici ed ammiratori anche coloro che avevano proclamato in lui il talento superiore al sapere.

Non tardò del resto ad arrivare sulla linea *Aida*, ove la forte e spiccata individualità Verdiana trionfa con tanta potenza da ridurre ormai a perpetuo silenzio tutti i censori e tutti coloro che avevano fatto delle riserve sul posto preeminente che spetta al maestro bussetano nella storia dell' arte moderna.

Coll' *Aida* scritta a cinquantotto anni Verdi poteva chiudere la sua carriera d' operista, deporre lo scettro che oramai nessuno osava contrastargli. Ed egli, desideroso sopratutto che le migliaia di indiscreti che avevano l' occhio piantato sopra di lui lo lasciassero tranquillo, dichiarò appunto che rinunciava ad ogni altra prova di scena: e parve veramente che oramai non volesse più che gingillarsi, quantunque i gingilli fossero la *Messa da requiem* per i funebri di Manzoni, il *Quartetto d'archi* e simili.

Tutto il mondo sa come Verdi tenesse il proposito del futuro silenzio: dopo sedici anni dalla comparsa dell'*Aida* nel 1887 Verdi commentava una delle più potenti figure Shakespeariane, *Otello*, con una terribilità insuperabile, dettando praticamente un codice di arte che è nuova pur rimanendo italiana, un codice che nessun altro aveva autorità e possibilità di scrivere. Cinque anni dopo quasi ottantenne Giuseppe Verdi letificava il mondo con *Falstaff*, che è la più intimamente giovanile e fresca delle sue partizioni.

Arrigo Boito.

Quale nuova sorpresa possa fare Giuseppe Verdi non è lecito congetturare. Ora più che mai egli nega assolutamente di lavorare ancora: questa negazione rimane però l' unica parola verdiana a cui nessuno presti fede. E meno di tutti presta fede chi ebbe la ventura di vedere di recente il glorioso maestro la cui leggendaria robustezza l'avanzata età rispetta, conscia quasi si direbbe che su nessuna persona al mondo si riflette oggidì più alta venerazione e più universale affetto.

Con *Otello* e con *Falstaff* è stata inaugurata una nuova fase dell' arte teatrale italiana forse: certo fu chiusa dal Verdi stesso quella che a partire dal *Rigoletto* in poi era era stata Verdiana.

Sulla via battuta dal Verdi si gettarono naturalmente molti seguaci, altri camminarono parallelamente intendendo però a rimanere conservatori del modo donizettiano, finchè poi le due schiere si confusero, allorquando l'influenza del modo nuovo wagneriano cominciò a farsi sentire più o meno direttamente.

Così verdiano di quella che si chiamò la prima maniera appare l' Apolloni Giuseppe (Firenze 1822-Vicenza 1874) che ebbe il suo quarto d'ora di popolarità coll'*Ebreo.* E verdiano, quantunque venuto a popolarità assai dopo, devesi dire Errico Petrella (Palermo 1813 - Genova 1877), bell'ingegno inventivo di melodie, ma dissipatore e negato per neghittosità alle cose gustose e corrette: il Petrella coll'*Assedio di Leida*, con *Jone*, colla *Contessa d'Amalfi*, coi *Promessi Sposi* e con altri lavori mostrò di avere una stoffa sgraziatamente sprecata: colle *Precauzioni* fu iscritto meno irrevocabilmente tra i compositori del genere semiserio la cui memoria dura.

Giovanni Bottesini.

Più spiccatamente donizettiani sono Jacopo Foroni (Valeggio 1825 - Stoccolma 1858) autore di *Margherita*, dei *Gladiatori* di indovinata teatralità e di *ouvertures* che nella scarsa suppellettile sinfonica italiana del tempo vanno molto tenute a conto, e Carlo Pedrotti.

La vita di Carlo Pedrotti (Verona 1817-1893) è fra quelle che andrebbero scritte a caratteri d' oro ad ammaestramento dei pusilli e dei neghittosi. Ribelle ai disegni paterni, che sognavano per lui la piana e lucrosa carriera del commercio, Pedrotti giovanissimo si pose allo studio sotto la guida di Domenico Foroni, ed improvvisatosi direttore di una piccola orchestra di amici diede sfogo all'irrompente tendenza musicale della sua natura. L' eco di uno dei primi suoi lavori, la *Lina*, si ripercosse in Olanda, ed egli partì per Amsterdam ove si fissò come direttore dello spettacolo. Tornato nel 1845 compositore, interprete, docente, direttore d'istituti artistici a Torino ed a Pesaro egli si rese benemerito, e fu tra i più intelligenti ed indefessi propagatori del bello musicale senza limitazione di epoche o di scuole.

Come operista *Fiorina, Isabella d' Aragona, Guerra in quattro, Marion de Lorme, Favorita, Olema* attestarono la sua dottrina e l' agile fantasia e più ancora le provarono *Tutti in maschera* che tradotti in francese (*Les Masques*) comparvero nel 1869 all' Ateneo di Parigi, obbligando pubblico e critici nel paese delle malsane operette ad inchinarsi a quell' arte italiana la quale anche nel genere gaio sta raccolta nel pleplo, mette al bando le scurrilità, sdegna di scendere nei trivii.

Fra i donizettiani va ancora scritto un geniale e disinvolto melodista, schietto e sincero nella sua naturale superficialità Antonio Cagnoni (Godiasco 1828-Bergamo 1895) autore del *Don Bucefalo*, di *Papà Martin*, del *Duca di Tapigliano*, della *Francesca da Rimini.*

Ormai non s' era ancora rinunziato all' antico taglio, ma nell' opera si era introdotto minor formalismo: la *sinfonia* (ouverture) dell' opera comin-

ciava a cambiarsi in preludio, le *cabalette* prima, le *cavatine* di poi cadevano nel dimenticatoio, la trama del lavoro si faceva più snella, ogni giorno cadeva un puntello dell'antico convenzionalismo.

Alfredo Catalani.

Il successo sorrise a molti in quel torno: a Filippo Marchetti (Bolognola 1835) autore di *Giulietta e Romeo,* del *Ruy Blas,* del *Gustavo Wasa,* del *Don Giovanni d'Austria*, a Carlos Gomes (Campinas 1839 - Parà 1896) brasiliano di nascita quasi figlio d'adozione della patria nostra, che nel *Guarany* e nel *Salvator Rosa* fu acclamato in quasi tutti i teatri, a Salvatore Auteri Manzocchi (Palermo 1845) che nella *Stella* ed in *Dolores,* seppe interessare molti uditorii, e perfino a Gobatti Stefano (Bergantino 1852) coi *Goti* che per un momento fecero delirare a dozzine i pubblici.

Più aristocratico temperamento Franco Faccio (Verona 1840 - Monza 1891) nell'*Amleto* e nei *Profughi Fiamminghi* rivela alte aspirazioni ed occhio giusto, e stabilisce un precedente lodevolissimo di concertatore compositore che è poi seguito da Luigi Mancinelli (Orvieto 1848) coll'*Isora di Provenza* e più tardi coll'*Ero e Leandro.* Con questi due lavori di Mancinelli ci troviamo, si può dire, nella fase ultima dell'opera italiana: il momento del passaggio può giustamente essere segnato da Amilcare Ponchielli e da Arrigo Boito.

« L'olmo e l'edera, » quadro di T. Cremona nel quale son raffigurate le sembianze del Catalani.

Ponchielli (Paderno Fasolaro 1834-Milano 1886) come ebbe rozzo l'aspetto fisico ha rude la fisonomia musicale. Nessuna leziosità palesa certo nelle sue pagine: egli è un positivista assoluto dal solido impianto, dal procedere franco, un po' marziale, vigoroso, simpatico perchè schietto. Ponchielli dovè lottare a lungo pel pane quotidiano, ed uscito dal Conservatorio di Milano fu costretto per vivere a vendere perfino le medaglie guadagnate: lungo tempo organista e capo musica della guardia nazionale a Cremona, penò circa venti anni per avere successo sul teatro: questo venuto, colla seconda edizione dei *Promessi Sposi* nel 1872, coi *Lituani*, colla *Gioconda*, col *Figliuol Prodigo,* con *Marion Delorme* ascese le scene maggiori e vi pigliò un posto rilevante appunto perchè la sua è essenzialmente musica di buona fede.

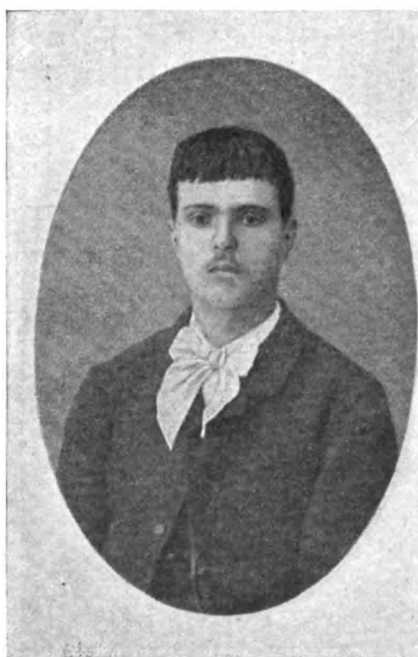
Tobia Gorrio fu in parecchi lavori il suo librettista, come lo fu per Faccio e come lo fu nei più recenti lavori per Giuseppe Verdi, circostanza che fa subito palese al lettore che il facile anagramma cela il nome di Arrigo Boito (Padova 1842). Boito era al possesso di una solida e ben meritata fama di poeta quando nel 1866 salì il seggio di direttore al Teatro alla Scala per presentarvi il suo *Mefistofele*, lavoro letterario e musicale di ardimento nuovo ed eccelso. I tempi non erano maturi per la sua audacia e la serata fu disastrosa: ma l'opera d'arte era tale che ripresa nel 1875 a Bologna ebbe corso immediato sulle scene principali in Italia e fuori, collocando il suo autore in primissima fila.

Certo tra le derivazioni sceniche dell'immortale poema di Goethe quella di Boito eccelle per un senso di plastica quadratura che nessuno ha raggiunto: l'opera fantastica non aveva mai potuto allignare in Italia: *Mefistofele* fu una eccezione che, pur rimanendo forse sola o quasi, è molto significativa.

Dall'ingegno superiore che lo produsse l'arte attende da molto tempo un *Nerone* del quale si è parlato parecchio con una specie di curiosa coazione alla libera volontà del compositore: ora che se ne parla meno c'è maggior probabilità che l'evento si compia e l'augurio è generale.

Non vi è pericolo però che Boito rimanga inattivo, ed una parte di questa operosità egli l'ha rivolta alla redenzione, dicasi pure così, del *libretto*.

Mascagni giovinetto.

Passato dall'arcadia di Metastasio e del Da Ponte alle inutili verbosità del Ferretti, ai fronzoli lirici non sempre significativi del Romani, agli sproloquii dei Piave e dei Cammarano, ai rebus dei Solera, poi alle impastature a scopo di semplice commercio dello Zanardini, del buon Ghislanzoni e via dicendo, il *libretto* (parola strana punto caduta in disuso) pareva fatto apposta il più spesso per accelerare la bancarotta dell'opera italiana, e stava per precipitare nell'eccentricità eretta a sistema, portata all'altezza della regola da qualche trafficatore di rime. Più che non appaia è stato provvidenziale in questo campo il diligente lavoro di chi dettò il testo di *Mefistofele* per uso proprio, del *Tramonto*, e della *Falce*, e della *Gioconda*, e di *Ero e Leandro*, e dell'*Amleto* per Coronaro, Catalani, Ponchielli, Bottesini e Faccio, e poi di *Otello* e di *Falstaff* per il nestore ed il gigante, per Giuseppe Verdi. L'argine boitiano non ha impedito certo una nuova inondazione di stramberie ite fino al punto di presentare come cosa saporita sulla scena la gesta della mala vita e le sozzurre delle moderne suburre, non che di far discendere dai paraventi le figurine giapponesi: ma non tarderà una nuova reazione, almeno è da sperare, e corretto il criterio dopo

Pietro Mascagni all' epoca della « Cavalleria », (dal quadro di Corccs).

la momentanea aberrazione potranno ingegni di fervente attività e di indiscutibile perizia nel sceneggiare, e tra di essi principalmente Luigi Illica, dar braccio forte ai giovani compositori, pochi dei quali sono in grado, come Arrigo Boito e Ruggero Leoncavallo, in Italia attualmente di realizzare il sogno del poeta-musicista.

Oggidì il nostro teatro lirico novera buon numero di combattenti in lizza: e se i presuntuosi assolutamente inetti sono un po' in diminuzione la categoria dei fiacchi e specialmente degli illusi non è diminuita, e tra gli illusi devono essere per necessità compresi ingegni musicali notevoli, rafforzati da assiduo studio, ferventi di vera passione per l'arte, laboriosissimi, ma che non ebbero in retaggio dalla natura quella attitudine speciale che si richiede per il teatro, e che nessun tirocinio può far acquistare.

Lasciando questi in disparte, e per necessità di spazio i compositori la cui produzione non accenna a carattere di abitualità e coloro che ebbero, dicasi così, dal pubblico il battesimo e non ancora la confermazione, lo stock degli operisti dell' ultimo decennio è presto liquidato.

Il più originale e personale, Alfredo Catalani, non è più. Catalani (Lucca 1854 Milano 1893) ebbe nel gracile fisico e nel malessere che lo perseguitò quasi di continuo il più grave ostacolo alla completa esplicazione della sua ricchissima natura artistica. *Loreley, Edmea, Dejanice, La Wally* sono quattro gioielli di finezza, di eleganza, di un romanticismo e di una idealità squisite. Un

po' uniformi di colore questi lavori non poterono saziare le bramose voglie e gli appetiti di chi ama le teatralità chiassona: ma italianissimi nella loro vaporosità, torniti con mirabile magistero tecnico deliziarono i buongustai e rimangono a provare come anche in fin di secolo l'ispirazione soavemente

Una scena dell' « Iris » (Atto 1.°) presa durante la rappresentazione.
(fot. Ganzini, Milano).

belliniana possa fondersi alla più gustosa modernità di sentimento e di ornamentazione. Istintivamente avverso alla volgarità Catalani non sacrificò mai alla popolarità, all'affetto, ma ogni pagina caduta dalla sua penna ha il suggello della suprema distinzione: ai colleghi rese più d'un giovevole servizio naturalmente senza averne in cambio riconoscenza. Allievo di suo padre, poi del Bazin al Conservatorio di Parigi ove fu ammesso senza esame, solo dietro presentazione di una *Messa* scritta nei primi anni, poi del Bazzini che l'ebbe carissimo, Catalani come Bellini e Raffaello morì senza raggiungere l'ottavo lustro, quando la tempesta dell'invidia stava per calmarsi attorno a lui, ed egli avrebbe potuto fare tanto onore alla musica italiana e rendere così importante servizio anche come professore di composizione al Conservatorio di Milano.

Molta affinità con Catalani presenta Antonio Smareglia (Pola 1854): uguale in lui la tendenza all'idealità, analoga la peregrina fantasia, identico l'orrore del banale ed il dispregio anche soverchio del gusto del volgo.

Tempra musicale fortissima, ingegno naturalmente riflessivo e meditabondo, tale reso ancor più da una debolezza dell'organo visivo, Smareglia pugna ed ha guadagnato non poche battaglie artistiche in Italia e sui teatri

di Germania con lavori su testo italiano e su testo tedesco. *Preziosa, Bianca da Cervia, Re Nala, Vassallo di Szigeth, Nozze Istriane, Cornill Schutt,* ed ultima per ora *La Falena,* oltre a composizioni d'altro genere, formano un dovizioso patrimonio di partiture che egli va aumentando, e dove si riflette l'ispirazione geniale sposata alla risultante di uno studio ininterrotto ed elevatissimo dei classici da Bach a Wagner.

Non manca ad Antonio Smareglia che un colpo di fortuna perchè egli sia collocato al posto dove avrebbe il diritto di essere.

Alberto Franchetti (Torino 1860) è una esuberante natura musicale. L'affermano *Asrael* dall'ampia e vigorosa modellatura, *Cristoforo Colombo* dove l'ispirazione è calda ed il colorito magnifico, un altro dramma lirico *Fior d'Alpe* meno notevole e *Pourceugnac* che ha pregi di primo ordine non ostante la dubbia fortuna che ebbe davanti al pubblico. Distratto troppo spesso da occupazioni non musicali Franchetti non ha dato che la misura del suo talento: ma se il materiale che sta in continua ebollizione nel suo cervello troverà opportunità di ponderata manifestazione certo Franchetti sarà una delle più solide colonne della musica in Italia in questi anni: peccato che potere non sia sempre volere.

La fortuna del successo arride al presente singolarmente a Giacomo Puccini (Lucca 1858) il quale del resto è lungi dall'esserne indegno. Chiamarono l'attenzione su di lui *Le Villi* scritte in occasione del primo concorso aperto per un 'opera in un atto da Edoardo Sonzogno, e rappresentate di

Mascagni, Franchetti e Puccini.

poi mediante il sussidio di amici. Rampollo di famiglia di musicisti da parecchie generazioni Puccini, crebbe in ambiente artistico, ed in lui si sviluppò di buon ora il senso della selezione e dell'analisi che spesso meglio della foga soccorre alla dipintura del dramma.

Che il suo arsenale sia ricchissimo di materiale non si potrebbe affermare: ma dopo l'*Edgard,* in alcuni punti pesante e lento, *Manon* segnando

(Fot. Montabone, Milano).

Puccini e i suoi librettisti Giacosa ed Illica.

un grandissimo progresso rivelò una genialità che per quanto un po' frammentaria impressionò fortemente il pubblico, e *la Bohême* composta con identici procedimenti segnò indubbiamente il più lieto dei successi teatrali di questi ultimi anni.

Studioso oltremodo senza parerlo della misura scenica Puccini ha trovato il segreto dell'efficacia in una rapidità del più grande ed immediato effetto: così nel terzo e nel quarto atto tanto della *Manon* che della *Bohême* colpisce più che altro l'abilità della fugace istantanea, ma l' effetto è sicuro ed irresistibile.

Anche *Tosca*, cronologicamente l'ultima per ora delle opere del maestro, ha avuto un lusinghiero successo scenico, quantunque non ci abbia rivelato un Puccini più intimo e più intenso. Ora sembra che il compositore valga l'occhio al genere giocoso, od almeno al semiserio, se è vero che pensa a celebrare con Giacosa ed Illica per compari l'eroe Tarasconese popolarizzato da Daudet, *Tartarin,* ed è indubitabile che nuove risorse potrebbe trovare il teatro nazionale in un ambiente meno esotico e forzato del presente che va da *Tosca* a *Zazà*.

Ruggero Leoncavallo (Napoli 1858) ha portato coraggiosamente avanti quattro spartiti nei quali è onesto riconoscere molto talento di poeta e di compositore, *Pagliacci, Chatterton, Medici* e *Bohême*. Vasti sono i suoi progetti e certo egli ha delle pennellate da maestro, una indipendenza nel modo di trattar la scena che è frutto di solidissima coltura e di ardita iniziativa: Leoncavallo è un campione dal quale è lecito molto sperare.

Grande aspettazione, appunto per le sue solide qualità d'artista completo, il Leoncavallo ha destato anche recentemente con *Zazà*, andata in scena al teatro Lirico di Milano l' 11 novembre: e l' esperimento non è riuscito, a detta della critica, che a metà. La commozione forte e sincera in questo lavoro non si trova che al quarto atto: nei precedenti la legge dell'illusione scenica appare violata e tutti gli inconvenienti di un realismo sbagliato che ora si vorrebbe tentare di acclimatare sulle scene nazionali appaiono nella loro pienezza. L'alata poesia di *Rolando*, il nuovo spartito che il forte musicista scrive per incarico dell'imperatore di Germania, rivendicherà fra pochi mesi ad un tempo e la dignità del dramma lirico e il posto che spetta ai nostri musicisti nella pleiade dei maestri moderni.

A Pietro Mascagni (Livorno 1863) riuscì di afferrare rapidamente la celebrità con *Cavalleria Rusticana* la quale corse con una velocità della quale non si aveva avuto mai esempio in tutte, si può dire, le scene liriche del mondo. Seguirono l'*Amico Fritz* ed *I Rantzau:* poi fu anche messo in scena il *Ratcliffe* da lui composto con notevole audacia in giovanissima età, prima del suo più popolare spartito. I panegiristi ed i turiferarii circondarono presto Mascagni con quelle amplificazioni e con quelle esagerazioni che sembrano fatte apposta per rovinare l'avvenire di un artista: e lo sperato progresso nelle opere posteriori alla *Cavalleria* non si verificò, pur essendovi in ognuna delle pagine notevoli come trovata melodia e come intuizione dell'effetto scenico.

R. Leoncavallo.

L'ultima, *Iris*, ebbe come preparazione una *réclame* inaudita; Mascagni stesso credette di fare o di lasciar fare al pubblico dichiarazioni sopra un preteso nuovo indirizzo dell'opera lirica, la quale per vero non può essere ritenuta nè anemica nè fuorviata in Italia, quando si gloria di partiture come *Falstaff*.

L'esito non rispose che molto relativamente allo scampanio: Mascagni non ha distrutta alcuna delle speranze che si avevano nel suo avvenire, ma non ne ha create nè confermate: a suo riguardo il giudizio deve essere più che per qualunque altro riservato.

Del resto del Mascagni si annunziano come prossimi tre o quattro lavori, fra i quali *Le Maschere*, illustrazione dell'antica commedia dell' arte; e nessuno è più di lui pronto alla lotta che colle *Maschere* combatterà in quat-

tro teatri contemporaneamente, dandone la prima rappresentazione la stessa sera a Roma, a Milano, a Venezia ed a Genova.

E chissà che egli, temperamento indubbiamente eccezionale, interprete e direttore d'orchestra di primo ordine, nella quiete dell'alto seggio di direttore del Liceo Rossini a Pesaro, dove potrebbe avere tutto l'agio di un tranquillo e sereno, serio e proficuo lavoro, non ritrovi la strada di quella grande tradizione nazionale di sincerità che valse alla nostra arte le più invidiabili soddisfazioni.

Questo è il più bell'augurio che si può fare alla sua irrequieta operosità per ora un po' sciupata da moltiformi occupazioni, compresa quella di dire corna in brillanti conferenze degli editori e dei critici.

IL SECOLO XIX

NELLA VITA E NELLA CULTURA DEI POPOLI

OPERA ORIGINALE ILLUSTRATA
DEDICATA ALLE FAMIGLIE ITALIANE

I. VALETTA — A SOFFREDINI

La Musica

VITA. ARTE. SCOPERTE. POLITICA. INDUSTRIA. SCIENZ... ...CCC.

1801 — 1900

CASA EDITRICE
DOTT. FRANCESCO VALLARDI
MILANO

CAPITOLO III.

MUSICA STRUMENTALE.

La prevalenza italiana nella musica sacra e teatrale non continua nella strumentale — Inizio della sinfonia e rapido sviluppo: Haydn e Mozart — Beethoven — Le nove sinfonie — Schubert — Mendelssohn — I neo-classici: Schumann — L'oratorio profano in Inghilterra — Brahms — Gli ultimi neo-classici — Scuola sinfonica romantica — Berlioz — Liszt. — Curioso significato del vocabolo « sinfonia » in Italia — *Ouvertures*, preludi e poemi sinfonici ed intermezzi — Foroni, Bazzini e Mancinelli — La sinfonia più esattamente compresa — Franchetti — Sgambati — Martucci. — Cenni sulla musica strumentale in Inghilterra, Germania, Francia, Russia e Danimarca.

L'Italia aveva dato al mondo nel 1500 l'arte nobilissima, la religiosa col Palestrina, nel 1600 l' arte geniale, la teatrale col Peri e la Camerata Fiorentina dei Bardi. Naturalmente, essa non poteva in ogni secolo offrire un fatto artistico di tanta importanza, a meno di un caso singolare di fortuna del quale, a voler essere giusti, non la rendevano degna le aberrazioni che specialmente nel campo della musica sacra già s' erano nel XVII secolo manifestate.

Venendo quindi a dire della musica strumentale, la preminenza della sua più alta espressione, cioè del genere sinfonico, non tocca più al nostro paese.

Fama insuperata avevanó avuto i liutai nazionali, ed il più potente ausilio pei compositori, il clavicembolo a martelli, era stato inventato da Bartolomeo Cristofori (Padova 1653, Firenze 1731): autori ed esecutori avevano resa celebre la scuola d' arco: gli artisti italiani avevano avuto per qualità e quantità parte essenziale nelle fasi per le quali passò la musica strumentale per sostituirsi alla vocale. Nel secolo XVIII Corelli, Geminiani e Vivaldi coi *concerti grossi* avevano portato, per così dire, a maturazione tutti gli elementi

per la sinfonia: fu tuttavia la Germania la quale, meditatrice e studiosa, non avendo trovato modo di eccellere per virtù propria nell' opera si applicò di proposito alla forma d' arte più pura, alla sinfonia.

Sul limitare del tempio della sinfonia si erano trovati Haendel e Bach, ma non ne avevano varcata la soglia. La varcò invece l'Haydn che compose ben 118 sinfonie, e che aveva avuto a padrino, a detta del boemo Mysliweczékh, un italiano, il San Martini (Milano 1705-1779).

Nel voluminoso bagaglio del venerando patriarca di Rohrau le sinfonie figurano in primissima linea, e quantunque la gloria di Giuseppe Haydn appartenga al secolo XVIII è impossibile non rilevarne per quanto sommariamente i caratteri, perchè esse costituiscono effettivamente la base della moderna musica strumentale.

Scritte nel periodo di circa quarant'anni, dal 1759 in poi, queste sinfonie sono come le perle di una immensa collana, quasi tutte dello stesso tipo: *allegro, andante*, *minuetto* e *finale*. Il *minuetto* non figura veramente nelle sinfonie, o meglio nei quartetti sinfonici del San Martini, e fu ritenuto per molti anni una aggiunta di Haydn: oggidì è provato che fu introdotto da Gossec compositore francese (Vergnies 1733, Passy 1829) il quale fu fecondo sinfonista, cronologicamente parallelo all'Haydn.

L' Haydn giunse a dar alla sinfonia una forma che per molto tempo rimase tipica con un mirabile senso architetturale: i temi suoi sono sempre originali, chiari, quadrati, trattati cogli artifizî della fuga e del contrappunto con una costante serenità melodica, che accaparra gli ascoltatori senza eccitarne di soverchio la fantasia. Gli sterminati campi dell'ideale non sono di suo dominio: le strade per le quali conduce sono in certo modo conosciute, ma tutto è luce, è profumo, è sincerità, é riposo dello spirito, tutto è *musica pura*, indipendente da quella necessità di forzata significazione che tormenta tanti de' suoi successori.

C' è chi non ammette questo concetto della *musica pura* Haydniana: Wagner stesso ed uno dei profeti suoi, lo Schuré, sostennero che l' opera sinfonica dell'Haydn non è che la danza popolare armonizzata: ma per ragionare così bisogna fare immistione fra danza popolare e ritmo, immistione illogica perchè del ritmo sono ben più nobili ed alte le funzioni che quello di essere semplice regolatore della danza.

C' è profonda poesia nella simmetria: il che non esclude che anche con minor cura della rima, per parlare in chiari termini, sia lecito arrivare ad un risultato di attrazione estetica anche superiore. Questo è precisamente ciò che fece il divino Mozart battendo l' ala più liberamente verso il fantastico.

Nella sua essenza la sinfonia nella mani di Mozart si innalzò, nella sua forma non variò, ma l' ornamentazione strumentale crebbe di ricchezza assumendo un colorito più potente: 41 Sinfonie di modello Haydiano e 21 divertimenti per orchestra più liberamente trattata costituiscono la parte della produzione di Mozart alla quale si viene qui accennando.

La sinfonia con Haydn e con Mozart si potè dire perfetta, ma rimase nei limiti del sensibile umano. Che fosse manifestazione artistica elevata, degnissima, che forti menti vi si applicassero, ormai avente la personalità giuri-

dica, per così dire, non era più controverso: la miglior prova è che a coltivarla mossero subito ingegni distinti se non tutti di primissimo ordine.

Su questo terreno sono a ricordarsi in Germania il Wagenseil, il Ditters, il Pichel e più di tutti il Pleyel; in Italia un nome che vale per tutti, Luigi Boccherini (Lucca 1743, Madrid 1805); in Francia Guènin, Riget e più serio di tutti Méhul, i quali popolarizzarono la *sinfonia*, come si disse, di forma classica. Alcuni anzi cercarono di piegare la sinfonia *a programma*, anticipando così alle tendenze della nostra metà di secolo: e questi furono il Ditters, che volle in quindici Sinfonie esplicare le *Metamorfosi d' Ovidio*, il Lacepede ed il Roessler, che pretesero di sinfonizzare le *Avventure di Telemaco*, il Pichel che in nove sinfonie volle illustrare le nove vergini Camene, il Neubauer che si incaponì a raffigurare musicalmente battaglie: — tutti tentativi che ora eccitano un sorriso sulle labbra, e che pure furono a distanza di dieci e più lustri ripetuti.

Giuseppe Haydn.

Ma se per la cronaca si cita qualche nome, questo accade in via di abbondanza: e dopo Haydn e Mozart venne effettivamente chi seppe estendere la portata psichica della sinfonia, chi seppe spingerla verso il mondo ultrasensibile. Accenno al gran faro luminoso, a Beethoven.

Ludwig von Beethoven (Bonn 1770, Vienna 1827) da alcuni, dal Langhaus verbigrazia, è collocato fra i luminari della musica nel secolo XVIII. È più giusto rivendicarlo al nostro secolo. Nel 1800 invero egli aveva più che altro, specialmente nella musica da camera, svelato la sua potenza concettuale; ma è da questo tempo che si sviluppa in onda imponente il suo genio, da questo tempo che la critica imprende a discuterlo, talora severa, talora benevola, sempre attonita, trovandosi di fronte ad un colosso.

La vita di Beethoven fu lumeggiata da numerose e diligenti biografie in tutti i minimi particolari. Lunghi dolori morali e materiali afflissero l'uomo, la più crudele infermità, la sordità, colpì il musicista nel fior degli anni, egli provò la perfidia umana sotto più d' una forma. Fu giudicato misantropo mentre il suo cuore ardeva d' amore pel prossimo, taccagno mentre era generoso al punto di sottostare a gravi strettezze per favorire indegni nipotì, e da molti un visionario stolto e demente mentre egli dava al mondo capolavori che vivranno nell' ammirazione dei posteri per tutti i secoli.

In ogni branca dell' arte Beethoven è apparso sommo, in quella sinfonica egli troneggia come un nume, ed i libri di commenti al ciclo meraviglioso delle sue nove sinfonie ormai si sono moltiplicati come quelli sulla cantica Dantesca.

Non vi è esempio nella storia musicale del secolo di un monumento artistico intorno al quale siasi radunata tanta copia d' ammirazione: quindi passiamo ad esaminarlo più da vicino.

Notisi anzitutto che siccome il genio difficilmente conosce i limiti del campo intellettuale che imprende a percorrere, così Beethoven non partì scrivendo la prima sinfonia con proposito deliberato di arrivare ad un segno determinato. Egli mosse il passo dalla forma accettata, che era in sostanza la forma dello Haydn, ma seppe colmare questa forma già completa e definita nelle varie parti con un contenuto così colossale che essa, secondo l'appropriata osservazione recente del Weingartner, divenne troppo ristretta. Beethoven con un processo psichico meraviglioso fece salire la primitiva serena concezione di Haydn all' altezza della più sublime tra le tragedie colla sinfonia con cori, dopo la quale ai più arcigni — e lo gridò ben forte Wagner ai quattro venti — non rimase che ad affermare se non che nulla era più possibile di dire nella materia.

E cresce la nostra meraviglia allorquando si pensa che le nove sinfonie non rappresentano che una parte di quelle che germinarono nel cervello del compositore. Esaminando i volumi di abbozzi numerosi che Beethoven ha lasciato dice il Nottebohm che, se egli avesse condotto a compimento tutte le sinfonie, cominciate, se ne avrebbero avute almeno cinquanta.

La prima sinfonia, quella in *do maggiore*, risale al 1800: essa servì di chiusa al concerto che in quell' anno Beethoven diede a Vienna il 2 aprile: fu il *settimino* famoso che servì di passaporto per stampare la sinfonia: l' editore ne fu l' Hoffmeister di Lipsia che pagò il prezzo richiesto dal maestro in ducati venti, su per giù duecento cinquanta lire. Non ostante la bella posizione che Beethoven, allora nella forza degli anni e non ancora di soverchio tormentato dalla sordità, s'era fatta la sua mossa di entrata nel campo sinfonico, se non fu tenuta per irreverenziale di fronte all'Haydn ed a Mozart venne assai freddamente accolta. La *Gazzetta* di Lipsia scrisse che era dell' Haydn spinto dalla bizzarria fino alla caricatura: ma l'*Allgemeine musikalische Zeitung* la chiamò produzione gloriosa, e Weber la proclamò creazione magnifica.

In complesso questa sinfonia fu presentata da Beethoven come carta di visita: si direbbe che egli tema di accentuare la sua personalità: ad ogni costo tende ad essere piacevole e popolare sia per un sentimento di riverenza verso i Padri Santi dell' arte, sia per non inimicarsi il pubblico, e specialmente il terribile *corpus musicum* di Vienna.

Che Beethoven non avesse torto lo provò il fatto della seconda sinfonia che, composta secondo ogni probabilità nel 1801, fu solo eseguita e pubblicata nel 1804, dopo che Carlo fratello di Beethoven ne aveva già trattata con cinismo di volgare affarista la vendita. Beethoven, troppo pedissequo secondo taluni nella prima sinfonia, in questa seconda fu dagli stessi messeri giudicato troppo innovatore. A quasi un secolo di distanza, valutando l'importanza relativa ed assoluta, si può ben dire che hanno avuto ragione Berlioz che ha scritto aver qui trovato quel Beethoven che non aveva trovato nella prima sinfonia, e lo Schindler che constata come a questo punto la potenza creatrice di Beethoven si stacchi dallo stile di Mozart. È Beethoven, ripeteremo col Brenet, che qui si alza come aquila sopra le nuvole ed apparisce in tutta la vigoria della giovinezza, nella ricchezza della fantasia, dell' originalità, della potenza, delle qualità supreme di fattura e di istrumentazione.

La terza sinfonia è cronologicamente vicina alla precedente, e, lasciando anche da parte la significazione politica che le si volle attribuire, ed anche l' opinione che umoristicamente espresse quando la sentì il gran Weber stesso, essa segna l' indipendenza assoluta del genio: piano, quadro, forma ed idea, scrisse il Lenz, tutto è nuovo. Che importa se non c'è ancora l'assoluta perfezione del dettaglio? Il manoscritto originale di questa sinfonia, che è conosciuta col nome di *Eroica* venne venduto per asta pubblica, ed aggiudicato al compositore Dessauer per tre fiorini e dieci kreutzer!

Luigi Boccherini.

La quarta sinfonia è in *si bemolle*, eseguita nel 1807, pubblicata l'anno successivo: l'antica semplicità ritorna a far capolino ed a ragione l'Ernouf la qualificò come una delle più accessibili: ai critici, agli adepti, ai glossatori questa sinfonia non ispira grande simpatia: ma basterebbe l'*adagio*, divino con quella melodia così angelica e di tenerezza irresistibile irradiante in fiotti luminosi ed abbondanti, per renderla ancor essa immortale. La sinfonia che fu eseguita in un concerto, fatto per pubblica sottoscrizione a favore di Beethoven, unitamente alle due prime fu poco dopo venduta a Muzio Clementi, che aveva casa editrice a Londra, insieme al concerto per violino, a quello per pianoforte *in sol*, ai tre quartetti op. 59, ed all'ouverture Coriolano, sette capolavori per la somma complessiva di duecento sterline.

Franz Schubert.

La quinta e la sesta sinfonia seguirono ad un anno di distanza, e stanno amendue fra le più meravigliose composizioni del secolo. Libero poema, secondo la giusta espressione di Schindler, la quinta sinfonia sembra ispirata dalla lotta dell'uomo contro il destino. È così che il destino picchia alla porta dell'uomo! disse Beethoven a proposito delle prime note dell'introduzione: l' uomo accetta la sfida: la lotta si svolge finchè l'uomo che soffrì sorretto dalla fede viene innalzato sugli scudi da un manipolo di guerrieri, mentre la folla danza ed acclama intorno al trionfatore. La sintesi e l'analisi di questa creazione conducono ugualmente alla sconfinata ammirazione: i più grandi artisti confessarono che nulla era paragonabile all'impressione che questa gigantesca sinfonia produce.

Unita a questa sinfonia la sesta, la *Pastorale*, è la squisita espressione di quella profonda passione per la natura che fu una delle caratteristiche più potenti di Beethoven. La pittura musicale ebbe ed a ragione i suoi feroci nemici: ma nessuno di questi mosse rimprovero alla *Pastorale*, perchè qui aleggia realmente un soffio miracoloso d'ispirazione tale che è impossibile sottrarsi al fascino che ne emana. Non vi è anima sensibile di pensatore a cominciare dalla Sand e da Lammennais che non abbia reso il suo tributo di omaggio a questo quadro campestre la cui efficacia nulla può eguagliare. I critici più insigni studiando i processi tecnici ne sono ugualmente abbagliati. In Inghilterra si fece di più: ci attesta il Grove, nel suo importante studio sul-l' opera sinfonica beethoveniana, che ben tre volte, due a Londra nel 1829 ed una a Düssendorf nel 1863 la *Pastorale* fu illustrata con pantomine e gruppi plastici sulla scena. Questa eccentricità non aggiunge certo al valore, ma è così singolare che non si poteva dimenticare.

Cinque anni trascorsero dalla Pastorale alla settima sinfonia, un lustro certo non inoperoso e che fu per Beethoven un periodo di calma, e di un benessere materiale relativo. Riccardo Wagner qualificò questa sinfonia come l' *apoteosi della danza*, intendendo naturalmente la parola nel senso antico e largo, cioè, come scrive Platone, l' arte di esprimere le impressioni diverse dell'anima coi gesti, colle pose e coi movimenti del corpo. Ad una pomposa introduzione colla quale sembra che il compositore intenda risvegliare dal sonno due volte millenario gli uomini d' un epoca d' oro scomparsa affatto tien dietro un allegro composto sopra una caratteristica formola ritmica trattata con varietà di effetti e con sagacia da sbalordire. L' *allegretto* originale richiama alle emozioni dell' antica tragedia, dopo la quale collo *scherzo* ritorna la spensieratezza, e la danza ricomincia più impetuosa di prima per giungere ad un turbinoso baccanale nel *finale*. L' 8 dicembre del 1813 la sinfonia fu eseguita per la prima volta nell' Aula dell' Università di Vienna diretta dall' autore stesso: fu questo, scrive lo Schindler, il momento decisivo della gloria di Beethoven.

Ancora un' opera di sovrana distinzione: l' ottava sinfonia la quale, se in complesso non destò l' entusiasmo della precedente, è ritenuta da alcuni, dal difficile Berlioz ad esempio, oltremodo significante, sia per l'istrumentazione, sia pel ritmo, sia per lo stile melodico, e da Wagner messa al livello della settima. Eseguita la prima volta il 27 febbraio 1814 essa fu pubblicata in partitura due anni dopo insieme con la settima dallo Steiner di Vienna.

Nove anni dopo era annunciato che il maestro stava per compiere la nona sinfonia, ed in questo intervallo di tempo nuovi dolori erano piombati a turbare lo spirito di Beethoven, ed egli aveva dovuto scrivere nel 1819 a proposito della Sonata op. 106; « è dura cosa il lavorare per procacciarsi il pane: sono ridotto a questo! ». Lungamente pensata la sinfonia con cori, che è la più alta espressione della musica moderna, appariva finalmente il 7 Maggio 1824 al pubblico; l' entusiasmo era al colmo. La Unger che cantava uno dei *soli*, ad un momento abbracciò il maestro il quale seduto accanto al Kapellmeister Umlauf, concertatore, non sentiva il rumore festoso che si faceva dietro le sue spalle, e gli mostrò il pubblico in piedi plaudente con frenesia. Il maestro

potè godere per un istante del suo trionfo: a concerto finito svenne per l'emozione e fu dovuto portare a casa. La nona Sinfonia ebbe nel seguito adoratori idolatri: Habeneck, Moscheles, Mendelssohn, Niccolai e Wagner fra gli altri che, dopo averla fin da quando era a Lipsia ricopiata, se la collocava di notte, fida compagna, sotto il guanciale. Anzi Wagner volle personalmente organizzarne l'esecuzione a Dresda nel 1846, illustrandola con un'analisi minuta che distribuì agli ascoltatori.

Per conchiudere ecco un periodo di Berlioz che è molto comprensivo e porge il concetto dell'importanza dell' opera d' arte.

« Quando Beethoven terminando la sua opera considerò le maestose » dimensioni del monumento che egli aveva » ultimato, certamente deve essersi detto: » Venga ora la morte: il mio cómpito è » finito ».

F. Mendelssohn Bartholdy.

Ed ora se per la straordinaria importanza dell'argomento siamo andati a rilento, ripigliamo la rapida corsa, e vediamo cosa sia successo alla sinfonia dopo Beethoven.

Ogni più elevato culmine dell'arte essendo seguito da decadenza momentanea, talvolta da sparizione totale, non è da meravigliare se la produzione sinfonica dopo Beethoven appare in decadenza.

Vicino al Giove della Sinfonia vediamo però un musicista meraviglioso, Franz Schubert (Vienna 1797-1828) il quale fu suo contemporaneo, e dorme a lui daccanto nel cimitero di Wahring. Mente ricchissima di invenzione musicale lo Schubert, che morto a trentun anno produsse quanto e più di qualunque altro grande maestro, non scoprì nuovi orizzonti ma come elemento melodico ed infinitamente dolce completò per così dire il Beethoven: lo prova la Sinfonia in *do maggiore*, così varia ed interessante da riuscire insuperata, e lo provano i soli due tempi che potè scrivere di quella in *si minore*, caratteristici e magnifici.

La terza figura che qui troviamo senza salire all' altezza dei due grandi citati, perchè mancarono al suo temperamento la profonda passione e la soggetvità ed il forte sviluppo interiore, è quella di Felix Mendelssohn Bartholdy (Amburgo 1809 Lipsia 1847). Perfetto di forma, dotato di squisita eleganza, di senso armonico rilevante nel trattare l' orchestra, ma freddo quando non subisce (come nelle due sinfonie che ancora si eseguiscono, l'*Italiana* e la *Scozzese*), la suggestione viva del paesaggio, il Mendelssohn è tuttavia superiore ai sinfonisti successivi della *nuova epoca classica*, che si può dire da lui iniziata.

Questi neo-classici come forma sono consenzienti alle tradizioni, ma

cercano di introdurre nella sinfonia un elemento sentimentale ed indeterminato che necessita spesso il bisogno di spiegazioni soggettive.

Il primo e principale di questi neo-classici, scrive il Weingartner che ci è guida nella presente escursione sul terreno della sinfonia, è Roberto Schumann (Zwickau 1810, Eudenich 1856). Solo all'età in cui Schubert moriva, lo Schumann si volse alla sinfonia per provare la sua capacità in quel campo, e per quanto il Weingartner pensi che il centro di gravità della importanza di Schumann è il pianoforte, l'opera sinfonica sua è rilevante se non per quantità certo per qualità. Il tempo comincia a rendere giustizia allo Schumann quantunque abbiano creduto di denigrarlo alcuni francesi, come il Clément, ed altri, ad esempio il Lavoix, l'abbia messo in seconda linea tra i musicisti.

Roberto Schumann.

Qui siamo in materia sinfonica: ma poichè ne abbiamo il destro accenniamo sommariamente all'ingente produzione rimanente di tutti e tre i qui citati, dello Schubert, del Mendelssohn e di Schumann.

Lo Schubert, come si disse, si avvicina di più alla classicità, vi appartiene anzi e sale ad una altezza dove non sarà raggiunto nel *lied:* nelle sue mani la canzone vocale tipica diventa un quadro, si foggia a gioiello, riesce deliziosa miniatura d'arte, ed acquista talora (come nel *Re degli Alni*) una drammatica terribilità. In tutti i rami della musica, lo Schubert portò la sua attività, perfino, cosa poco nota, nell'opera con *Alfonso ed Estrella* spartito che non ebbe il coraggio di far rappresentare perchè allora, nel 1822, dispoticamente dominava sulle scene Viennesi il Rossini, e che solo nel 1854 fu poi rappresentato a Weimar; e col *Fierabras*, ugualmente non comparso sulla scena ma che dicono notevolissimo.

La musica di chiesa dello Schubert ancora presentemente è di servizio corrente nelle chiese viennesi: e non vi è chi ignori come il suo repertorio pianistico sia rilevante tanto da renderlo uno dei compositori più vivi e simpatici.

Chi non ha udito le *fantasie*, le *marcie*, e gli *impromptus*, e chi non è stato dolcemente cullato dalla *Invitation à la valse?*

Popolarissime sono diventate molte delle sue composizioni corali dove il sentimento della patria tedesca è squisitamente riprodotto.

In lotta continua col bisogno materiale, esaltato perennemente dalla produzione, Franz Schubert moriva a trentun anno della febbre che gli aveva ispirati tanti capilavori.

All' attivo di Mendelssohn, che fu precoce come Mozart, figura ugualmente un forte e vario contingente: incomparabilmente indovinati sono i suoi *Lieder ohne wohrte*, le canzoni senza parole, delizia dei pianisti per tutti i tempi. Se sembra esagerato l' appellativo di Mozart del secolo XIX decretatogli dallo Schumann, egli non merita nemmeno di essere trattato da tedesco infatuato, come fecero molti dei critici francesi.

Ricco di censo era ricco di coltura per merito proprio, e laboriosissimo, in relazione spirituale coi sommi uomini del suo tempo, direttore di orchestre, fondatore di scuole musicali, emerse indubbiamente se non tra i dei certo fra i semidei dell' evo musicale.

Mendelssohn poi ha un altro titolo d' onore nella storia dell' arte: quello di aver rissanguato l' *oratorio* che Haendel aveva portato in Inghilterra dove aveva trovato un terreno molto propizio al suo sviluppo. L' oratorio di Mendelssohn più che oratorio spirituale (*geistliche*) non ostante il soggetto del *Paulus* e dell'*Elias*, è oratorio profano (*weltliche*), è sinfonia cantata, come anzi è espressamente intitolata una di queste composizioni. L' Inghilterra è stata la più fedele e gelosa custode di questo genere musicale che considera come specialmente nazionale; nessuno d' altra parte ha disturbato il popolo inglese in questa sua ambizione, anzi tutti gli hanno reso omaggio, a cominciare dall'Haydn, il quale scrisse *La Creazione* e *Le quattro stagioni* su testo originale inglese. Ogni anno a partire dal 1787 in poi gli inglesi rinnovarono i *festivals* grandiosi, originalmente stabiliti in onore del divo Haendel che loro diede la palma dell' oratorio, prendendo parte come organista alla sua esecuzione fino a che divenne completamente cieco, a sessantasei anni, e dirigendo ancora, otto giorni prima di morire, il suo *Messia*.

La spinta data da Mendelssohn all' *oratorio* gli conciliò in modo particolare le simpatie degli inglesi: egli continuò la tradizione che normalmente si esplica in imponenti interpretazioni non a Londra soltanto ma a Birmingham, a Bradfort, a Glocester, a Lancaster, a Leed, a Manchester, Norwich, Plymouth, ed in moltissimi altri paesi. Nè gli inglesi appaiono punto esclusivisti nell' affidare l'incarico della composizione o nell' accettare gli oratorii composti. E valga il vero, accanto ai nomi dei Sullivan, dei Mackenzie, dei Parry, dei Cowen, degli altri maestri più noti nel Regno unito troviamo in questi ultimi tempi nomi di maestri italiani in abbondanza: basti ricordare quelli di Giovanni Bottesini che fornì nel 1887 *Getsemani* e di Luigi Mancinelli che musicò l'*Isaia*, e che anzi presentò sotto questa veste agli inglesi il suo ultimo lavoro passato poi alla scena, *Ero e Leandro*.

Affini all' oratorio sono per alcuni versi parecchie grandiose composizioni vocali-strumentali (*Il Paradiso e la Peri*, *Faust*, ecc.,) nelle quali eccelle Roberto Schumann. E per queste e per altre sue pagine vocali (stupende ed intense le raccolte di melodie di forma originale e scultoria) e per la vasta e magistrale concezione pianistica lo Schumann prende sempre più stabilmente posto tra gli astri di prima grandezza.

Allo Schumann non giovò la sua natura di polemista battagliero che come critico d' arte rivelò nel periodico *Die Neue Zeitschrift für Musik*, da lui fondato a Lipsia. Le sue invettive contro i Filistei spinte al di là della

moderazione ritardarono molto il cammino della sua musica. S'aggiunga che torbide allucinazioni lo tormentarono negli ultimi anni della sua vita: egli subiva l'incubo, l'ossessione di una nota che non gli dava requie, passava giorni intieri presso un tavolo danzante aspettando gli spiriti di Schubert e di Mendelssohn che gli dettavano melodie. Finì miseramente in una casa di salute nella quale era stato ricoverato dopochè erano riusciti a salvarlo dalle onde del Reno dove s'era buttato un triste giorno del febbraio 1854.

Per tornare ora alla sinfonia vera e propria l'eredità Beethoveniana non fu veramente raccolta da alcuno; pur tuttavia vi fu chi gridò che era arrivata la *decima sinfonia* (collocandola nel ciclo immortale del grande di Bonn) allorquando Johannes Brahms fece eseguire la sua prima Sinfonia in *do minore*.

Brahms (Amburgo 1833, Vienna 1898) fu una delle più interessanti figure del mondo musicale tedesco nel secolo. Fin dal 1853 lo Schumann con entusiastiche parole scriveva di lui che portava le stigmate degli eletti, che alla sua culla avevano vegliato le grazie e gli eroi, che due genii aleggiavano, sul suo capo, quello della Musica e quello della Modestia. A parte le esagerazioni Brahms, concertista prima scrittore di poi, autore di oltre cento composizioni di ogni genere, eccettuato il teatrale, lanciato senza sua gran volontà dagli anti-Wagneriani, Schumann alla testa, contro il riformatore di Bayreuth, è stato il più degno e serio sinfonista del periodo neo-classico.

Egli entrò nel campo sinfonico solo a quarant'anni e lasciò quattro poderosi lavori: la seconda sinfonia, quella in *re maggiore*, è la più importante di tutte quantunque meno imponente della prima. Le altre hanno un carattere un po' sistematico e certi artifici di costruzione, come alternative di ritmi ed abbondanza di sincopi nei bassi, che accennano ad una *maniera* per quanto distinta pure non sostenibile di fronte alla larga ispirazione dei grandi. Più libero nell'espressione della sua natura individuale Brahms avrebbe raggiunto un grado ancora più eccelso nella sinfonia.

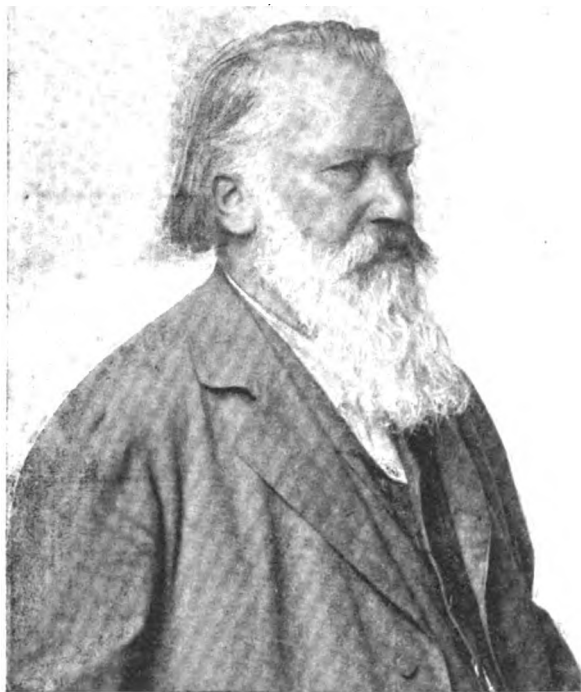
C'è tuttavia una grande distanza da lui ai rimanenti compositori neo-classici che tentarono di risollevare le forme della sinfonia, e tra i quali la figura di Antonio Bruckner emerge, specialmente per la settima sua sinfonia in *mi maggiore*.

D'allora in poi i neo-classici scompaiono: la costruzione si fa più libera e successivamente chiamano l'attenzione del mondo artistico Joachim Raff. (*Nella foresta* e *Leonora*) Felice Dräscke, Carlo Goldmarck, Hermann Goetz, ed altri, nei lavori dei quali si sono andate affievolendo e poi sono scomparse le ultime tradizioni dei vecchi maestri.

Per altre vie e per altri porti verranno forse a piaggia i moderni come Dvórâk, e lo Strauss, ma chi può dire se si tratterà di un futuro prossimo o di un remoto?

Antonio Dvórak è boemo (Mülhausen 1841) studiò indefessamente a Praga superando gravi ostacoli di famiglia: conobbe e fu protetto da Liszt, fu allievo del Brahms: presentemente dirige il conservatorio di Nuova York. Varia e complessa è l'opera sua; e per quanto riguarda la sinfonia il criterio che ha adottato si scosta completamente da quello antico. Così per esempio in una delle sue più note sinfonie, la quinta, intitolata *Dal Nuovo Mondo,*

esso si è valso unicamente di motivi popolari americani per quanto la condotta originale e la smagliante tavolozza orchestrale li abbiano fusi in brillante e simpatico modo. Siamo per ora e forse rimarremo lontani dalla desiderata affermazione personale.

Lo Strauss per ora ci appare un solitario originale: non ha più punti più o meno fissi di partenza, divaga e le risultanti per ora poco confortanti sono indeterminatezze ed esagerazioni delle quali è esempio l' ultima sua parti-

Giovanni Brahms.

tura. *Così parlò Zarathustra* ispirata dal Nietzsche. Ma certo se non si ritorna a riconoscere che il concetto non basta pel linguaggio musicale, che la composizione non si può disgiungere dalla forma, e che fra stile sinfonico e stile drammatico intercede essenziale differenza sarà difficile riudire sinfonie circa le quali, per usare la frase di Wagner, si può dire qualche cosa. Se questa non è agonia del neoclassicismo non si sa davvero cosa significhi la parola vita.

Frattanto ci occorre tornare un tantino indietro, perchè come contrapposto più o meno dichiarato ai *neo-classici* troviamo parallellamente allo Schumann la *scuola sinfonica romantica* alla cui testa è giusto collocare Ettore Berlioz (Côte S. André 1803, Parigi 1869). L'uno e l' altro, Schumann e Berlioz, polemisti audaci fino al paradosso talora non furono ben compresi dai contemporanei: non è che a distanza di qualche lustro che loro si rende ragione, deplorando che le loro incongruenze e l' acerbità di aggressori ne abbiano frustrato spesso l'intelligente attività!

Pochi sognarono gli eccelsi culmini dell' arte come il Berlioz, pochi si ingannarono più di lui sul modo di arrivarvi credendo che la continuità di feroci attacchi contro veri o supposti avversarii sia metodo prudente. Berlioz frazionò la sua fenomenale attività a forza di impazienza, e non ebbe il senso della misura in alcuni particolari, specialmente nello strumentale. Nel *Tuba mirum* e nell' *Agnus Dei* del suo *Requiem*, ad esempio, occorrono secondo l'intenzione dell' autore sedici tromboni, otto trombe, cinque oficleidi, diciotto contrabassi, due gran casse, otto paia di timpani! Ombra severa e venerata di Cherubini fremi! Eccentrico e squilibrato in molti punti di poderose concezioni, come *I Trojani* e la *Dannazione di Faust*, non poche delle sue gibbosità, sia concesso il vocabolo, si attenuano a distanza, e spariscono di fronte ai posteri ai quali tocca magari di assistere ad irrisorie per quanto momentanee glorificazioni di stramberie inconcepibili.

Nel terreno che studiamo ora la *Symphonie fantastique* colla quale Berlioz aprì la serie delle sue creazioni appare oggi opera di mente sovrana, che arricchì l' arte musicale di nuovi mezzi d' espressione. Al Berlioz fa capo, secondo l' opinione di molti, addirittura tutta la scuola musicale moderna. Il curioso si è che non ostante la precisa intenzione di Berlioz di architettare la musica a programma (il che fu a torto ritenuto novità, ma condusse poi quasi all' aberrazione) egli non scartò nei suoi lavori sinfonici le vecchie forme che di rado, (per esempio nell' ultimo tempo della sinfonia drammatica *Romeo* e *Giulietta*), e quindi di fatto non ostante il rumore che sollevò fu un dissidente relativamente platonico dalla scuola classica.

Franz Liszt (Raiding 1811, Bayreuth 1886) per contro andò oltre, scartò completamente gli stampi del passato, volle partire direttamente dal soggetto poetico, dal programma che si era proposto a guida. Dei varii aspetti artistici di Liszt il sinfonico è uno dei più interessanti, tanto più che egli agì per assoluta convinzione senza badare all'utile od al danno, calcolo che ebbe sempre generosamente in disprezzo allorchè si trattò di spingere avanti i colleghi, Wagner informi.

Sinfonicamente Liszt è il romantico schietto, se romanticismo significa libero volo della fantasia dietro un tema preferito: il che evidentemente non equivale come altezza alla sublimità della pura concezione beethoveniana. Del resto, Liszt è limitato come pretesa personale ben più logicamente di Berlioz: egli non pretende di rivoluzionare l' universo, pretende solo di descrivere (beato se riescirà a scolpire) un concetto, un avvenimento, un fatto, (*Faust, Divina commedia, La battaglia degli Unni, Tasso, Mazeppa, la Montagna*) e si avvia senza tema e senza riguardo sul suo cammino: egli non scrive la *sinfonia*, tratta il *poema sinfonico.*

Liszt ebbe l' avvedutezza e l' abilità di trattenere ancora entro certi limiti programmi e descrizioni: ma non successe così per altri. E preso quest'abbrivo in Francia più d' un seguace di Berlioz esagerò ridevolmente il sistema. E venne la paccottiglia, e poi si scivolò così senza avvedersene nella sua brava contraffazione, per non dire nella falsificazione. La musica descrittiva prese proporzioni inaudite, e le esagerazioni alle quali si arrivò sono quasi incredibili. Non mancò però qualche voce prudente e qualche esempio salutare di resipiscenza.

Liszt in sostanza aveva spezzato per suo conto il vecchio stampo della sinfonia: vi fu taluno che con buona intenzione cercò di cementarne i rottami anche in Francia: ed al proposito vanno ricordati Giorgio Onslow (1784-1852), inglese d'origine, ed Enrico Reber (Mulhouse 1807, Parigi 1880) il quale più coraggiosamente ancora del precedente si provò a resistere all'impressionismo invadente, e a ripudiare i mezzi posticci.

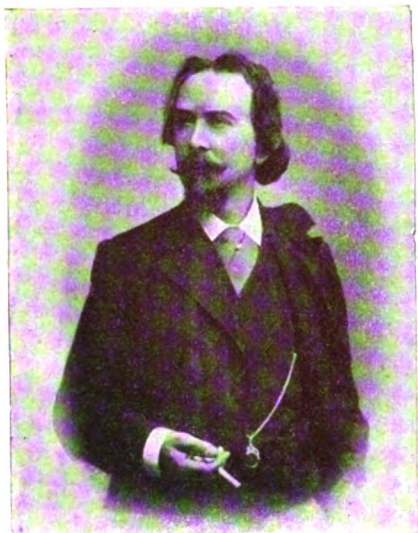
Ma invano; era venuto il quarto d'ora delle forme minori, esteticamente meno elevate, ed in arte, checchè se ne dica, non è facile tornare all'antico, cioè pensare indipendentemente dall'ambiente.

Franz Liszt.

Oramai al tramonto della scuola neoclassica fa riscontro l'occaso della romantica: le due correnti si fondono per fortificarsi. Lo Smetana (Leitomischl 1824, Praga 1884) scrive una serie di sei poemi sinfonici sulla falsariga di Liszt, Gustavo Mahler riesce a farsi notare per una viva e calorosa fantasia, quantunque sia bizzarro nella figurazione ritmica.

Segno dei tempi e termometro dello stato presente: i concerti sinfonici anche in Germania accolgono con bramosa voglia le trascrizioni dei brani strumentali di Wagner, estratti d'opere, sinfonia-dramma.

Le evoluzioni della sinfonia non furono gran fatto sentite in Italia: il gran movimento presso di noi era, come si accennò, essenzialmente teatrale. Anzi il teatro prese dal terreno strumentale un vocabolo, quello di *sinfonia*,

e lo ridusse a significare un componimento orchestrale di una diecina di minuti di durata e che serviva di cappello alle opere teatrali. Spesso intessuto su temi dell'opera, talora anche completamente estraneo perchè scritto in occasione di opera nuova e poi salvato dal naufragio ed applicato ad un altro lavoro, la *sinfonia* dell'opera italiana era invariabilmente composta di sedici o trentadue misure d'introduzione, di un *andante* e poi d'un *allegro* chiuso da una stretta formidabile. Occorsero molti anni per abolire questa incongruità, che qualche volta per eccezione si cambiò in un vero quadro musicale (la sinfonia del *Guglielmo Tell* prototipo) ma finalmente ci si arrivò, e le *sinfonie* delle opere furono sostituite da *preludi* ai quali talora s'appiccicò più l'epiteto che la sostanza di *sinfonia*.

G. Sgambati.

Qualche *ouverture* di libera forma, ancor essa chiamata *sinfonia*, si ebbe come pezzo di concerto: e fu il Foroni che riportò la palma nel genere. Poi venne la volta dei poemi sinfonici e ne fornirono Antonio Bazzini (Brescia 1818 Milano 1897) scrittore peritissimo, castigato e robusto, dal caldo soffio italiano che illustrò *Re Lear* e *Saul* con poderose pagine orchestrali, Bottesini che vergò le sue impressioni d'Oriente *Sul Nilo* e nel *Deserto*, Alfredo Catalani con un *Ero e Leandro* di splendida concezione e di superba fattura, Smareglia con una *Eleonora* magistrale, Falchi (Terni 1852) con *Giulio Cesare*. Poi vennero gli intermezzi, popolarissimi quelli meritamente acclamati di *Messalina* e di *Cleopatra* dettati da Luigi Mancinelli.

Alberto Franchetti (Torino 1860) ebbe il coraggio di tentare la sinfonia néo-classica: ed il saggio che ne diede con la sinfonia in *mi minore* fu abbastanza concludente per fare rimpiangere che egli non abbia di proposito coltivato ancora questo genere degno della fatica di vero artista.

Qualche altro bene intenzionato non è mancato, ma l'esito non ha corrisposto alla buona volontà. Due artisti però si sono alzati ad un alto livello come sinfonisti da qualche anno, e se durasse l'opera loro anche il nostro paese potrebbe ormai vantare degni rappresentanti nel derelitto campo della sinfonia, Sgambati e Martucci.

Giovanni Sgambati (Roma 1843) è discepolo di Liszt, ma nel genere sinfonico non ne adottò le teoriche, diremo così, subordinate: attinse direttamente più in alto, e specialmente nel primo e nell'ultimo tempo della *sinfonia in re* trovò la grande linea e l'esplicò con magnificenza.

Giuseppe Martucci (Capua 1856) una delle più meritamente spiccate personalità del nostro presente musicale, sfaterà ancor esso luminosamente il non giustificabile asserto che l'allóro sinfonico non sia alla portata degli artisti nazionali. Già ha cominciato intanto con un lavoro di assoluta e ben intesa modernità che per la ricchezza tematica, la grandiosità dello sviluppo, la varietà

del colorito strumentale ha preso posto di botto nel repertorio delle più reputate filarmoniche d'Europa.

Eseguita a Milano nel 1898, a Bologna, a Napoli sotto la direzione dello stesso autore, nel 96 a Berlino sotto la direzione di Arturo Nikisch, a Bruxelles a Londra ed altrove, la sinfonia in *re minore* del Martucci ottenne ovunque il più imponente successo. A detta di esperti giudici il punto di partenza del Martucci nel primo tempo di questo suo lavoro è la *nona sinfonia* di Beethoven; e l'elevazione dello stile e la dottrina magistrale non vengono meno mai nei quattro tempi; la cui chiusa è grandiosa ed imponente. Giuseppe Martucci è entrato con questa sinfonia nel numero dei sinfonisti contemporanei di assoluto rimarco, ed è salito in alto nel genere più difficile di composizione dopo avere con oltre centocinquanta composizioni per pianoforte, con sonate per varii strumenti, col gran *concerto* per pianoforte in si bemolle, con quartetti ed altre prove magnifiche chiamato sopra di sè l'attenzione di tutto il mondo musicale.

A lui specialmente i voti, in lui precipuamente le speranze di chi desidera che anche in questo campo dica l'Italia le sue ragioni.

Ormai infinite attività si agitano nel campo sinfonico, specialmente dopo che la parola « sinfonia » come abbiamo visto, ha cambiato significazione ed ha si larghe braccia che omai tutto accoglie ciò che a lei si volge.

Una quantità di giovani, specialmente in Italia, comincia a persuadersi che il teatro non è nè l'unica nè la principale fra le carriere per un musicista, mentre altra volta si credeva il contrario. E molti saggi lodevoli di sinfonia e di *suites* si sono avuti in questi ultimi tempi: citiamo ad esempio le *suites* del Celega e dell'Orefice, premiati or sono tre anni al concorso apertosi in occasione dell'Esposizione di Torino. Naturalmente bisognerà che molta acqua passi anche sulle abitudini dei pubblici italiani prima che la corrente s'avvii, ma della trasformazione graduale anche dei criterii si hanno prove non dubbie e continue.

G. Martucci.

Della Germania si è detto assai: là più che altrove si ha ragione di piangere dai puristi che la severa linea abbia deviato, e che sia giunto il tempo della confusione delle lingue, e che all'alto dominio della fantasia sia succeduto il fare di maniera. Ma nei vastissimi latifondi della sua arte sinfonica trascorsa la nazione può ben attingere forza finchè venga un nuovo spirito magno ehe ne rialzi i destini.

In Francia la spinta data da Berlioz nel campo strumentale ha continuato, e crescono numerose... le speranze che hanno più che in qualunque parte del mondo a Parigi facilità di esplicazione. Naturalmente non si può credere ad occhi chiusi ad ogni segnalazione che ci giunge dalla stampa com-

piacente: ci sarebbe da cullarsi nell'illusione di essere tornati al secolo d'oro; ma tuttavia non è giusto negare alla Gallia una reale quantità di tenaci lavoratori. Il Massenet, già citato, sta alla testa, ed è indubbiamente uno dei più valenti e dei più fortunati. Qualche volta cade nel vuoto e nel rumoroso come nelle *Scene Napoletane*: ma nelle *Scene pittoresche*, nelle *Scene Alsaziane*, negli intermezzi per le *Erinni* egli è maestro pel colore, per la disinvoltura, per la vivacità. E che la Francia sia terreno assai propizio per queste forme subordinate, secondarie di intermezzi, di suites, di poemi sinfonici lo provano i nomi del Bizet (alla cui fama basterebbe la deliziosa *Arlesienne*) e del Lalo, e del d' Indy, non meno valente per quanto meno conosciuto, e di altri non pochi. Piu saldi in arcioni ancora Camillo Saint-Säens i cui poemi sinfonici corrono il mondo e la cui sinfonia in *do minore* dedicata alla memoria di Liszt, — lavoro nel quale è rispettata la forma classica dei quattro tempi e l'*organo* è introdotto nel contesto strumentale — è veramente opera notevole, e Cesare Frank (Liegi 1822, Parigi 1890) l' autore della Sinfonia-Poema *Redenzione*, che visse modestissimo e dovette ad un cenacolo di riconoscenti allievi, fra i quali Augusta Holmes, Pierné, Coquard una postuma rivendicazione.

A. Rubinstein.

L'Inghilterra ha vissuto lungo tempo d'importazione: poi fece un passo e visse di arte detta nazionale ma essenzialmente riflessa. Del Mendelssohn furono numerose le derivazioni più che di qualunque altro autore. Da qualche anno però arditamente si avanzano i compositori inglesi, e bisogna convenire del loro grande progresso nel campo strumentale. Naturalmente come succede in ogni tempo e in ogni luogo vi sono delle adorazioni esagerate, essenzialmente inglesi: il Sullivan stesso quantunque proclamato da legioni intiere di ammiratori il pontefice massimo dell'arte musicale inglese, e come tale pianto alla sua morte di recente, sapiente navigatore del mare della popolarità, fortunatissimo e ricco a milioni non ha convinto del suo straordinario valore molta gente fuori del Regno unito e delle colonie; l'originalità gli fa difetto quasi assolutamente, e con tutta la buona volontà al difetto di natura difficilmente s'arriva a supplire. Ma Cowen, Stanford, Mackenzie, e più recenti ancora il Bunning, il German ed altri formano una legione di interessanti musicisti: se l'arte inglese potrà arrivare alla desiderata personalità d'espressione non tarderà molto a pesare assai sulla bilancia musicale.

A grandi passi si è venuta avanzando in questi ultimi anni la scuola

russa anche nel campo della musica strumentale. Lo sviluppo della musica sinfonica ha cominciato tardi nel grande impero, ma ha preso proporzioni rilevanti.

I sinfonisti principi, diremo così, della Russia in quest'ultima metà di secolo furono Rubinstein Antonio e Tchaïkowsky.

Vere e proprie sinfonie si presentano le sei di Rubinstein, tra esse le preferite sono la seconda e la quarta. La seconda è intitolata sinfonia *dell'Oceano*, e malgrado la denominazione ed i sette tempi di cui consta, non è musica strettamente di programma, ma è costrutta con poche modificazioni insignificanti sulle regole della sinfonia classica. La quarta, la *Drammatica*, spiega questo appellativo colla potenza espressiva, con contrasti, e col carattere tragico e passionato dei temi.

Edoardo Grieg.

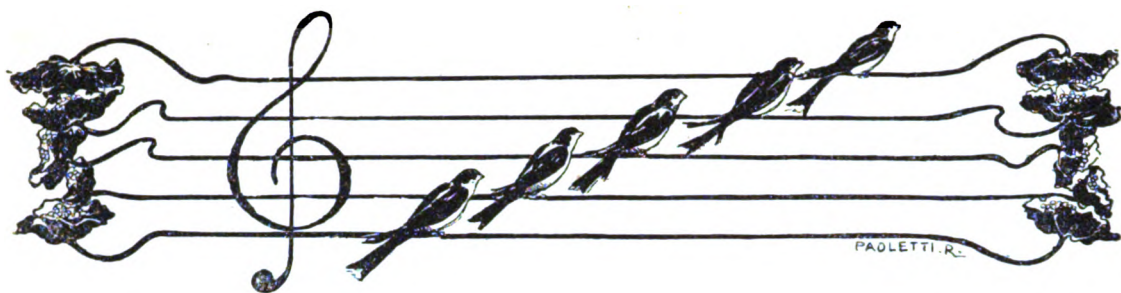
Lo Tchaïkowsky, fecondissimo produttore, ha ancor esso al suo attivo oltre le *ouvertures* di concerto, le *suites* d'orchestra, sei sinfonie, delle quali la più caratteristica è la seconda, che corre sotto il nome di sinfonia russa; la più nota anche fuori di Russia è la sesta, cioè la *patetica*.

Quanto agli altri emuli dei due principali, basti citare i nomi di Cesare Cui, del Balakirew (Nijni Nowgorod 1837) temperamento speciale di sinfonista, del Borodine, uno scienziato di primo ordine nella chimica e consigliere di stato, musicalmente una nota personale e caratteristica del suo paese e della sua razza, del Mussourgsky (Karevo 1839-1881) un *bohême* della più bell'acqua dall'ingegno felicissimo, del Rimsky Korsakow, (Tiekwin 1844) che, lasciata di buon'ora la carriera dell'ufficiale di marina per dedicarsi all'arte, rappresenta oggidì nella scuola russa ciò che vi ha di più elevato e di più nobilmente originale.

Giovanissimi elementi sono Alessandro Glazounow (nato il 1865) che ha già pubblicato una sessantina d'opere del più alto valore e che finora fu astemio dal teatro; Antonio Arensky (Nijni Nowgorod 1861) che cominciò ancor esso nel campo sinfonico poi volse al teatro; Giuseppe Withol (nato nel 1863) Liadow (1855), ed altri fervorosi, ancora un po' indecisi sulla strada da scegliersi tra l'intransigenza consigliata da alcuni anziani e la libertà di movenza che ha tanti fascini, ma certo tutti desiderosi di conservare il particolare carattere del loro paese.

Poichè siamo nelle nordiche regioni, segnaliamo ancora la luce tranquilla che ci viene dalla Scandinavia, che specialmente per merito di Gade Niels Guglielmo e di Edoardo Grieg ha acquistato buon numero di sinceri amici. Al Gade (Copenaghen 1817) spetta il vanto di essere stato il primo a presentare degnamente la sua simpatica musica nazionale, al Grieg (Berghen 1843) quello di averla mantenuta immune da infiltrazioni facili ma pericolose.

Della nativa Norvegia aveva dato simpatica descrizione musicale già lo Svedsen (Cristiania 1840) nelle sue *rapsodie norvegesi.* Grieg completa la pittura con un gusto e un'efficacia incontrastabili. È grazie a questi artisti che la musica scandinava, priva di ambizioni di emergere e di sopraffare, ha portato nell'ormai artifizioso ambiente dei nostri concerti, deliziose folate di fresca aria nordica, parlando al nostro pensiero di silfi, di elfi, di gnomi, di ninfe, di fate che popolano le regioni dei *fjords* scintillanti di ghiacci, narrando le leggende di guerrieri, di spiriti benigni, risollevandoci all'idealità di visioni che la prosa quotidiana soffoca ed estingue.

Grieg non si è mai provato nella sinfonia propriamente detta. Ma sia l'*ouverture*: *In Autunno* (op. 6) dove la maestria dello sviluppo e la potenza di colorito si dànno la mano; sia le *suites* per il *Peer Gynt* di Ibsen e per il *Sigurd* di Bijörnson, sono profonde di espressione, semplici di mezzi, originali di armonizzazione. Quantunque Grieg si sia basato molto sui temi della musica nazionale e popolare, egli ha evitato quel lato dozzinale che è proprio di questo genere di musica: è un aristocratico nato dell'arte, avverso al triviale per istinto altrettanto che per educazione.

CAPITOLO IV.

MUSICA DA CAMERA.

Il tributo dei grandi maestri alla musica da camera — Il quartetto e la tradizione italiana — Boccherini, Rolla Bazzini e Bolzoni — Repertorio pianistico — Cramer, Czerny, Hummel — Clementi — Chopin — Thalberg ed i trascrittori — Prudent e Fumagalli Adolfo — Liszt — Rubinstein — Pianisti compositori nazionali — I violinisti — Viotti ed i suoi contemporanei — Paganini e la virtuosità trascendentale — Vieuxtemps — I modernissimi — La musica da camera vocale — da Schubert a Schumann — La valanga delle romanze — Dal Gordigiani a Tosti.

Passiamo ora al terreno della musica da camera, meno vasto di estensione e di proporzioni, ma di non minore importanza e di reale interesse. Anche qui troviamo i sommi, i modesti che resero reali servigi al progresso musicale ed ultima sterminata categoria, della quale non teniamo conto, i facienti numero.

La musica intima ha fascini speciali ed il quartetto d'archi è la più idealmente perfetta di tutte le combinazioni di strumenti: ma naturalmente alla fantasia dell'artista soccorrono in modo speciale alcuni strumenti, pianoforte, organo e violino, ed a questi si volsero di preferenza le attenzioni dei compositori.

Nel regno del quartetto (ed affini cioè terzetto, quintetto e via dicendo) la strada percorsa nel nostro secolo è stata parallela a quella della sinfonia della quale il sapiente quartetto è la base prima. Sono gli stessi grandi nomi che imperano: il corretto e geniale Haydn, l'ispirato Mozart, il titanico Beethoven: e poscia, dopo uno sciame di imitatori che formano oggi lontana e confusa nebbia, il versatile Mendelssohn e, meno compreso a' suoi tempi ma ben più sostanziale, Riccardo Schumann. Delle evoluzioni compiute nel dominio del quartetto gioverebbe a lungo discorrere, ove questa memoria potesse entrare in particolari tecnici. Certo è che il quartetto modernissimo ha ripudiato ancor esso la mirabile luminosità delle composizioni classiche, e si perde spesso in contorcimenti che sono disputabili assai. Indarno ormai l'insegnamento regolare tenta ricondurre sulla diritta via i giovani col luminoso esempio dei classici, ai quali ricorre come a contravveleno: l'eccentricità continua a pre-

valere e sgraziatamente lo strano è preferito a più solide e sane qualità solo perchè si cerca il nuovo ad ogni costo. Una maggiore cultura estetica potrà solo ricondurre nei veri limiti la musica da camera.

Se c'è paese dove la tradizione del quartetto potrebbe e dovrebbe essere rispettosamente conservata, questo è certamente il nostro che ha dato all'arte uno dei luminari più eccelsi nel genere, Luigi Boccherini (Lucca 1741 Madrid 1805).

Ricchissimo di fantasia, costantemente chiaro ed elegante, le 300 e più composizioni da camera che Boccherini vergò formano un repertorio nel quale a larga mano si potrebbe anche oggidì frugare con utile grandissimo.

Luigi Boccherini migrò giovane dall'Italia ed ebbe occasione di legarsi in amicizia con Giuseppe Haydn a Vienna. Fu successivamente a Parigi ove pubblicò i primi suoi *quartetti*, poi dimorò a lungo in Spagna, ove venne fatto segno ai più alti onori. Luigi Boccherini morì nell'indigenza dopo aver arricchito coi suoi lavori di larga popolarità parecchi editori.

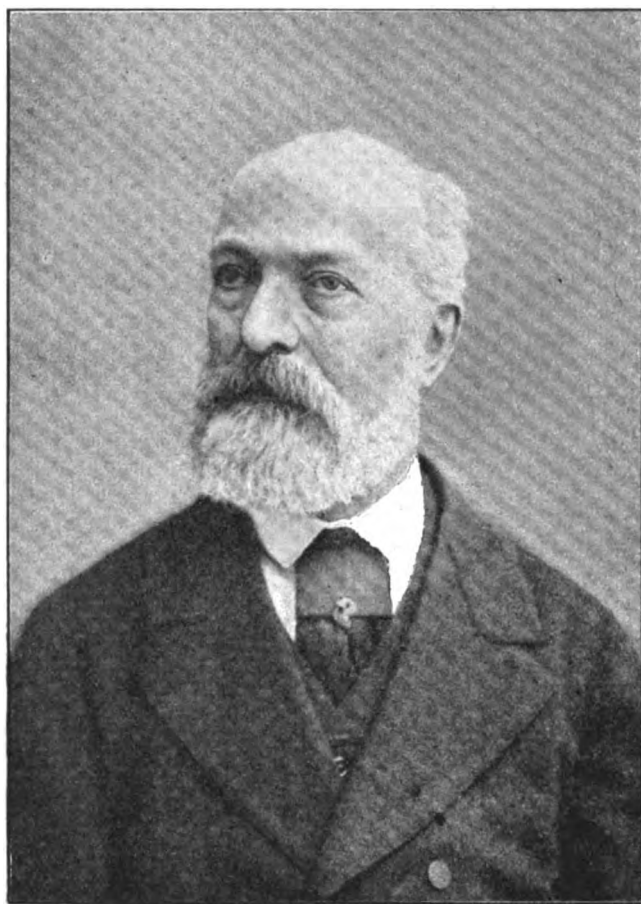
Alessandro Rolla.

La nomenclatura degli scrittori di musica da camera strumentale che camminarono sulle traccie gloriose di Boccherini è pressochè impossibile: dal grande Lucchese è germogliata la più sana parte della produzione moderna. Altri divagherà, si perderà un tantino nel vuoto (come Mayseder e Pleyel), altri (come lo Spohr ed il Rode) rafforzerà la trama armonica: ma — a parte il genio che sfugge ad ogni regola o tipo — alla resa dei conti nessuno otterrà con uguali mezzi pari risultato, nessuno conserverà maggiormente al quartetto la sua vera natura.

Nel numero degli italiani che meglio proseguirono la tradizione nazionale della quale Boccherini è rimasto tipo preclaro vanno ricordati Alessandro Rolla (Pavia 1787, Milano 1841) ed Antonio Bazzini (Brescia 1818, Milano 1897) amendue gloria del Conservatorio di Milano. Alta tra gli artisti nazionali contemporanei s'estolle la figura del Bazzini. Virtuoso principe, che Paganini spinse nella carriera del concertista, non ostante i più brillanti successi, presto lascia i viaggi e gli applausi e ritorna all'arte pura: studia, compone quartetti, quintetti, sonate di magnifica fattura e di tutta genialità. Poi affronta il teatro, ma sente che non è fatto per lui, e non ostante il successo si rinchiude di bel nuovo nello studio, attende alla continuazione dei *Salmi* di Marcello, illustra con splendide *ouvertures* sinfoniche *Saul*, *Re Lear*, *Francesca da Rimini*, e giorno e notte vigilante attende con impareggiabile alacrità all' insegnamento ed alla direzione del Conservatorio di Milano. È ben naturale che la disparizione di un artista di tal valore sia stata giudicata pubblica jattura.

Il *quartetto* ha tentato anche Giuseppe Verdi, in uno di quegli intervalli nei quali il grande maestro aveva giurato di divorziare dal teatro: e per quanto piccola cosa di fronte alle gigantesche proporzioni dell'opera teatrale

l'avvenimento del quartetto Verdiano fu segnalato in tutto il mondo, ed il lavoro fu trovato originale e vivacissimo.

Nel genere hanno fatto ottima prova anche Sgambati e Martucci, di cui si è rilevato già il valore di sinfonisti: e specialista del genere il più distinto oggidì è Giovanni Bolzoni (Parma 1841) direttore del Liceo musicale di To-

Antonio Bazzini.

rino; i suoi *studii*, il *quartetto* ed il *quintetto* premiati dalla Società del Quartetto di Milano fanno parte del repertorio delle più elette società non solo in Italia ma anche all'estero.

Venendo al pianoforte, nessun strumento ebbe nel tempo nostro più larga letteratura: il secolo nostro fu quello che non solo detronizzò definitivamente gli antichi strumenti *a penna* a beneficio del martelletto sapientemente movimentato da una serqua di perfezionatori, ma offrì anche allo strumento un pasto, diremo così, dei più abbondanti.

Non è che il pianoforte non abbia avuto i suoi nemici: vi fu anzi chi ne studiò la cattiva influenza sul gusto, sulla danza, sull'insegnamento, sulla tonalità, ma con tutto ciò trionfò e trionfa, e quando si possono vantare come vanta lo strumento, amici quali Mozart, Beethoven, Weber, Schubert,

Mendelssohn, Schumann e via dicendo, non c'è pericolo che esso scenda dalle sfere dell'arte superiore alle funzioni di semplice accompagnatore o di disturbatore dei ben costrutti orecchi.

G. B. Cramer.

Il pianoforte ebbe costantemente degli specialisti: restringendoci a questi, poichè per parlare dell'opera ingente e notissima dei colossi or ora citati occorrerebbero volumi, tra i nomi del secolo XIX, che i pianisti di tutti i tempi ricorderanno riconoscenti, stanno quelli di Giovanni Battista Cramer (Manheim 1771, Kensington 1858) e Carlo Czerny (Vienna 1791-1857), prototipi del teorico illuminato, del docente intelligente e del brillante esecutore; Giovanni Nepomuceno Hummel (Presburgo 1778 Weimar 1837), interprete, improvvisatore e compositore ugualmente pregiato che avviò la più gran parte dei pianisti tedeschi al progresso ed alla trasformazione, e sopra tutti rifulgono due nomi veramente grandi: Clementi e Chopin, due insigni che, restringendo quasi al pianoforte la loro artistica attività, ne crebbero le risorse e l'importanza, continuandogli modernizzata quella dignità che all'antico strumento da tasto aveva conferito Giovanni Sebastiano Bach.

Pura gloria della scuola nazionale è Muzio Clementi. A Roma, ove sortì i natali nel 1752, egli apprese giovanissimo dal Buroni e del Cordicelli il solfeggio: a sei anni era già perito nella musica, a nove concorse ad un posto d'organista e l'ottenne. Cinque anni dopo un signore inglese, Reckfort, uditolo, ne rimase così meravigliato che ottenne dai parenti suoi di condurlo con sè nel Devonshire. Nel quieto vivere procuratogli dalla munificenza del suo protettore il giovanetto studiò indefessamente le lingue antiche e moderne ed ogni branca attinente all'educazione, non meno che le opere di Haendel, Bach, e Scarlatti, che gli perfezionarono il gusto. Ben presto pubblicò alcune sonate che, lodatissime da Carlo Emanuele Bach, gli procacciarono l'ammirazione degli artisti, e lo collocarono in posto eminente nel pubblico concetto. Passò maestro al cembalo dell'opera Italiana, a Londra, e quivi il suo stile acquistò quella plasticità di canto che rimase caratteristica, poi a Parigi, poi a Vienna dove Mozart ed Haydn gli diedero le più toccanti

C. Czerny.

prove di deferenza artistica, poi tornò a Londra dove le lezioni ad una ghinea fioccarono, e quantunque occupatissimo trovò pure tempo a scrivere il *Gradus ad Parnassum* e le opere dal n. 15 al 40.

Della sua scuola uscirono Cramer, Field, Klengel, Bertini ed altri meritamente famosi.

L'Inghilterra rimase il suo paese di predilezione, e vi tornò costantemente

Nicolò Paganini.

dopo i lunghi viaggi trionfali attraverso l'Europa, uno dei quali viaggi durò otto anni.

Il fallimento della casa Longman e Broderip, avendogli fatto perdere una parte considerevole della sostanza onestamente guadagnata, egli non si smarrì; stabilì a Londra una fabbrica di pianoforti che in breve rivaleggiò con quella di Broadvood, ed aprì un commercio di musica: pochi anni dopo la sua sostanza ascendeva a due milioni.

Dopo il 1810 rinunciò all'insegnamento ed ai concerti in pubblico. Due sole volte fu ancora possibile sentirlo: la prima in un concerto di filarmonici, la seconda il 17 dicembre 1827, quando i musicisti londinesi, per iniziativa di Cramer e Moscheles gli offrirono alla « Albion-tavern » un gran banchetto: il *patriarca* dei pianisti aveva allora 75 anni, e pure sorprese tutti coll'impeccabile e focosa esecuzione e più colla vivace fantasia di improvvisatore. Morì a Londra nel 1832 largamente compianto come artista e come uomo.

Clementi partendo dal concetto dell' *imitazione dell' orchestra*, come egli dichiarò, non meno che da quello del trionfo assoluto della melodia fondò una scuola di pianoforte, che è quella che meglio risponde allo strumento: nessun modo è più logico del suo e più adatto ad esplicare al giusto punto la sonorità dello strumento, a rilevare i coloriti, a dare saldezza varietà e sicurezza all'esecuzione.

I suoi contemporanei e seguaci non seppero tutti conservarne i pregi: ne adottarono il principio ma difettarono di elasticità, ed in certo modo lo materializzarono tutti, non esclusi Ignazio Moscheles (Praga 1794, Lipsia 1870) e Federico Kalkbrenner (Cassel 1788, Enghien 1849), il quale al pari di Enrico Herz (Vienna 1806, Parigi 1888) fu virtuoso applauditissimo ma subordinò l' idealità la sobrietà, la giusta forza d' espressione al nudo meccanismo ed alla sovrabbondante ornamentazione.

Federico Chopin.

L'altro divo, vero ed autentico, del pianoforte nel secolo XIX è Chopin il poeta per eccellenza e quindi esteticamente superiore a quanti ne annovera la cronaca della musica. Federico Chopin (Zelazowa 1809, Parigi 1849) è indubbiamente uno degli artisti più geniali, originali e squisiti del tempo nostro. Anch'egli fu preparato da buoni studii dallo Zywny, vecchio musicista boemo fanatico Bachiano, poi (quando il principe Antonio Radziwill provvide alla necessaria pensione) dall' Elsner nel conservatorio di Varsavia, anch'egli si trovò a Praga, a Berlino, a Dresda e più tardi a Parigi nella comunione spirituale di ciò che vi aveva di più eletto nell'arte e nella letteratura, per quanto fosse per indole poco proclive alle repentine amicizie. Ma il suo ingegno maturandosi non perdè la qualità preziosissima dell'originalità; ma il suo sentimento personale delicatissimo non fu mai deviato da influenze esteriori; ma la sua schiettezza di compositore non fu alterata un momento da una preoccupazione qualunque dell'effetto. Elegantissimo per indole, spesso leggermente elegiaco, non scevro di qualche affettazione, Chopin ha un modo particolare di esprimersi, un linguaggio che non potrà mai essere imitato e che rimarrà sua assoluta prerogativa. La musica di Chopin ha dei riflessi di patriottismo nell'uso costante di temi e di ritmi polacchi, ha dei bagliori lirici, delle eccentricità decorative singolari, ma non è mai vaniloquio, e questo è il suo pregio essenziale. Dai *preludi* ai *notturni*, alle *sonate*, ai *concerti*, dalle *mazurke* alle *polonesi*, alle *barcarole*, agli *impromptus*, tutto appare simpatico, tutto ribocca di tenerezza, tutto è intonato ad un senso di idealità che innamora. Sgraziatamente la musica di Chopin ha perduto nell'autore stesso il suo migliore interprete: la tradizione trasmessa da Chopin ad un ristretto cenacolo si è andata affievolendo:

ed oggidì novantanove volte su cento il delicatissimo maestro polacco viene frainteso più che esposto, e gli si fanno subire tutti gli strazi dal più deplorevole nevrotismo del giorno.

Se Federico Chopin è salito sugli altari, non ascese tuttavia repentinamente, e molto vi cooperò il tempo che rende giustizia e che chiarì come si trattasse di merito vero e non solo di una di quelle rapide elevazioni dovute a consorzi di amici o di fautori.

La maggioranza del pubblico anzi nel forte della produzione chopiniana era attirata da una specie di specchiera girante, come quella che si usa per dar caccia a certi augelli, cioè dal brillante prisma delle variazioni e trascrizioni.

Haydn e Mozart passavano per antiquati ben più del tempo presente; a Beethoven nessuno pensava, timidamente alcuni asserivano che la *sonata in do minore* e la *quasi fantasia* erano pagine di qualche rilievo; Mendelssohn non era ancora penetrato nei cenacoli musicali: Schumann s'arrabattava battagliando in Germania, tenuto per matto altrove dai pochi che lo nominavano.

J. Moscheles.

Imperava... Sigismondo Thalberg (Ginevra 1812 Napoli 1871), un ingegnoso scrittore che aveva portato a brillanti estemporaneità un ritrovato un po' prima di lui messo fuori da Francesco Pollini (Lubiana 1774, Milano 1846), quello cioè di far cantare il pianoforte nel centro mentre un profluvio di note disegnano mille arabeschi lungo la tastiera. Thalberg fu in questa bisogna valentissimo: aveva una tecnica perfetta, speciale, che, secondo molti non fu raggiunta di poi, una abilità di colorire poco comune; viaggiò l'Europa e l'America, portando la sua smagliante virtuosità in trionfo. Le fantasie sulla *Lucrezia Borgia*, le variazioni sull'*Elisir d'amore*, la trascrizione della *Preghiera del Mosè*, il divertimento sul *Don Giovanni* ed una ventina di altri capricci, unitamente ad alcune romanze e a qualche studio di speciale valore gli procurarono dovunque allori e quattrini in quantità sterminata. Una gran nube passava sull'orizzonte oscurando il fulgore degli astri maggiori.

Superfluo il dire che sulla sua via si precipitarono a dozzine gli imitatori: e naturalmente, poichè il genere era falso e poichè non tutti avevano l'effettiva sottigliezza d'intuito del capo scuola, l'apoteosi del Thalberg fu ristretta a lui personalmente. Beneficiarono tuttavia della corrente alcuni minori, il Döhler ad esempio (Napoli 1814, Firenze 1856) ed Emilio Prudent

(Angoulême 1817, Parigi 1863), i quali al genere in voga sacrificarono ma nello stesso tempo diedero la nota personale romantica e garbata.

Un trascrittore italiano di speciale delicatezza, che unì alle riduzioni una bella serqua di composizioni originali fu Adolfo Fumagalli (Inzago 1828, Firenze 1856). Esecutore limpidissimo tale da essere chiamato nel Belgio il *Paganini dei pianisti*, la sua potenzialità di compositore fu appena accennata in alcuni studi e pezzi caratteristici, che appaiono anche oggidì prodotti di fervidissima fantasia: la morte lo colse a ventott'anni.

Alla trascrizione sottoscrisse anche il poderossissimo ingegno di Franz Liszt ma il suo lavoro era più libero, più vario, più elevato: sentiva più l'impressione dell'artista che il semplice calcolo, era sempre disposto in modo che il quadro presentato fosse in ogni sua parte omogeneo.

La trascrizione del resto fu per lui anche un mezzo di propaganda: le melodie di Schubert, ad esempio, non trovarono mai più elegante veste di quelle che loro fornì l'abilissimo abate cambiandole in studi pianistici.

Ed al Liszt rendasi pure per tutti i secoli questa giustizia: se egli non disdegnò la popolarità, la posa a pontefice dell'arte, il codazzo delle plaudenti allieve, le esteriorità di uno scampanio quasi continuo, pochi furono uguali a lui per la sincerità e la vigoria dell'appoggio artistico quando glie ne venne il destro e si trattava di un caso veramente degno. Basti ricordare quanto dovette Riccardo Wagner a Liszt anche prima che ne diventasse il genero. Del resto, le trascrizioni non costituiscono che una minima parte del molto ed essenziale che Liszt dettò pel pianoforte: gli *studi*, i *concerti*, le *rapsodie ungheresi* hanno ben meglio fissato anche come compositore pianista la sua magnifica artistica figura.

Franz Liszt rimase nell'ultimo periodo della sua vita con un solo forte competitore de' suoi successi come compositore e come esecutore: questo competitore fu Antonio Rubinstein. Arrivato sulla linea allorquando la voga della trascrizione era in diminuzione (passata completamente non si può dire, quantunque la *trascrizione* sia stata cambiata in *illustrazione*, che serve benissimo ancora a far sbizzarrire più d'un valente: Taussig e Pabst informino) Rubinstein impresse anche nella pianistica un' orma profonda, come l' aveva stampata nel campo dell'opera ed in quello della musica orchestrale. Al Rubinstein anzi va riconosciuto uno speciale senso di equilibrio nella sua musica per lo strumento; egli è meno farraginoso del Liszt, meno acrobatico, meno azzardato, quantunque per gli *studi* segnatamente si richiedano condizioni di fisica resistenza tutt'affatto speciali.

Per naturale passaggio dopo il Rubinstein si dovrebbe discorrere dello Tschaikowski, il quale tenne molto a scrivere per pianoforte, e scrisse di fatto con fenomenale attività anche in questo campo, ed ha ammiratori in numero e figura spesso nei programmi da concerto. Ma nella raccolta completa delle sue opere pianistiche c'è molto loglio tra il grano, e nulla di particolarmente caratteristico le terrà vive nel repertorio a lungo. Brahms, Grieg e Goldmarck hanno ben fatto omaggio allo strumento di lavori meno numerosi ma più interessanti, eppure per essi qui non c'è proprio posto che al semplice accenno.

Delle fioriture locali, dirò così, non si parla. Per eccezione accenniamo riguardo all'Italia ai nomi di Antonio Fanna (Venezia 1792-1845) modestis-

simo quindi sconosciuto, di Gaetano Corticelli (Bologna 1804-1890), di Giuseppe Lillo (Galatina 1814, Napoli 1863), Carlo Andrea Gambini (Genova 1819-1865) Carlo Rossaro (Crescentino 1828, Torino 1878) fervorosissima natura di musicista, a Stefano Golinelli (Bologna 1818-1891) fecondo e geniale, a Giovanni Rinaldi (Reggiolo 1840, Genova 1895) miniaturista squisito, a Benedetto Mazzarella (Palermo 1840, Roma 1898) che visse ritiratissimo e quasi inconscio del suo valore, ad Alfredo Catalani che non fu e non volle essere pianista, ma che in alcune pagine alle quali non attribuiva importanza lasciò tutta la traccia del suo poetico delicatissimo sentire.

I viventi si lasciano da banda, per più d'un motivo; sarebbe tuttavia ingiusto non ricordare Giuseppe Martucci e Giovanni Sgambati, due campioni che giustamente ci sono invidiati, e che sono nel pieno fervore della loro attività.

Con uno sguardo allo stuolo dei violinisti compositori completeremo le sommarie nozioni, dolenti che gli specialisti dagli altri strumenti ci sfuggano dal quadro.

M. Clementi.

Sul principio del secolo, nel 1802, aveva brillato ancora una volta la luce vivissima di Viotti. (Fontaneto da Po 1753, Londra 1824). Vivamente sollecitato da Cherubini, Garat e del suo allievo Rode, il grande artista da venti anni ritirato dei pubblici concerti aveva acconsentito a farsi sentire ancora una volta nella piccola sala del Conservatorio di Parigi, venti anni non erano stati inoperosi perchè Giambattisia Viotti portava in Francia, dove ritornava dopo lunga assenza, nuovo fardello di opere eccellenti fra le quali i *concerti* segnati colle prime otto lettere dell'alfabeto.

Viotti fu il vero caposcuola, e si può dire il creatore della scuola moderna del violino, e su tutta l'arte del secolo XIX si riflette la sua influenza. Armonista d'istinto, si perfezionò lavorando e praticamente giunse ad una educazione pratica mirabile: come originalità di concetti, come eleganza patetica di svolgimento, come grandiosità di stile nel secolo non si è andati più in là, non ostante tutto il chiasso che a parecchie riprese si è fatto. Lo supera Bach, che dopo un bisecolare silenzio vede glorificare le sue sonate per violino miracolose; ma anche il venerando padre di Eisenach sembra meno umano del Viotti: lo batte Beethoven che nel *Concerto* in *Re* eresse un monumento di ciclopica architettura, nelle *romanze* trovò l'accento più toccante della soavità, nelle sonate si alzò a lirica altezza. Ma tutti gli altri venuti di poi abbassino pure le armi: nessuno l'ha raggiunto. Eppure quanti nomi egregi stanno accanto a lui! Ecco Rode (Bordeaux 1774, Bourbon 1830) che fu suo allievo, ecco Pietro Maria Baillot (Parigi 1771-1842) suo contemporaneo ed amico! Ecco Rodolfo Kreutzer (Versailles 1766, Ginevra 1831) il maestro in-

signe al quale Beethoven dedicò la sua opera n. 47, ecco Luigi Spohr (Brunswick 1784, Cassel 1859) che lasciò una biblioteca intera di lavori per camera, ecco Carlo Augusto De Bériot (Louvain 1820, Bruxelles 1870) il consorte della Malibran, il brioso ed elegante compositore, ecco Delfino Alard, ecco Dancla...

Il tranquillo orizzonte violinistico fu ancor esso messo a rumore verso il 1820 da un artista gigante, da Nicolò Paganini (Genova 1784, Nizza 1840). Senza la tecnica così stravagante e stupefaciente da originare nel volgo le più strane dicerie sulle circostanze della sua educazione musicale, forse non avrebbero trionfato le composizioni di Paganini, così irte di difficoltà, di suoni armonici, di doppie e triple corde, di colpi d'arco i più variati: e così venne anche pel violino un periodo di meccanismo trascendentale, e di variazioni scapigliate, e di passi scorbutici, tutte cose le quali certo non contano guari di fronte all'arte, ma che pure, fu detto, allargarono il dominio dello strumento.

Enrico Vieuxtemps.

A parte questo più o meno positivo allargamento, al pomo Paganiniano tentarono di mordere parecchi, ma nessuno vi riuscì. E intanto a poco a poco passata la frenesia del momento, si ritornò a più sani propositi, e lo strumento fu risollevato in più sano ambiente. Rimase il *concerto*, ma non come sfoggio di semplice virtuosità, bensì come rilevante espressione di musicalità: e ne scrisse degli applauditi e stimati Enrico Vieuxtemps (Verviers 1820, Mustafà 1881) compositore così equilibrato che molte pagine sue sono tuttora di uso corrente. Poi acquistarono buon nome ne repertorio violinistico Mendelssohn con un *concerto* in *mi* brillantissimo, e Antonio Bazzini con moltiformi lavori dovunque tenuti in gran pregio, ed Uberto Léonard (Bellaire 1819, Parigi 1890), e successivamente Guglielmo Ernst (Brünn 1814, Nizza 1895), Enrico Wieniawski (Lublino 1836, Mosca 1880), Max Bruch (Colonia 1838), e via dicendo. Le *suites* di Goldmarck, di Raff, di Reinecke, di Cui, sono oggidì, come dicesi in gergo, tra le più battute: Joachim, Tchaikowsky, i migliori, insomma, fecero omaggio al violino delle loro più peregrine ispirazioni. Saint Saëns, Rubinstein, Marco Enrico Bossi, Grieg si applicarono più specialmente alla *sonata* per violino e pianoforte, l'ultima e più efficace forma della quale ci è per ora offerta da Joannes Brahms, che anche in questa specialità poderosamente si è affermato.

Poichè il nostro tema è essenzialmente la musica da camera, e solo per affinità abbiamo aggiunta qualche altra nozione, tocchiamo dei canzonieri.

Lo Schubert fu nel genere l'artista sublime, ispirato, inarrivabile, e questo l'abbiamo ormai ripetuto a sufficienza. Ma quando il genere attecchì, l'eruzione che ne seguì fu straordinaria. I *lieder* in Germania, i *Songs* nella bionda *Albione*, la *romance* in Francia, la *melodia* in Italia rampollarono in modo imprevedibile. Ve ne furono di tutti i calibri e di ogni difficoltà: maestri

e dilettanti si fecero concorrenza: i *Souvenirs*, gli *Echos*, le *Antologie* vocali, i *Florilegi*, le raccolte di canzoni d'ogni risma e d'ogni tempo si fecero strana concorrenza: composizioni buone e cattive, teatrali o popolari, di genere sacro e di genere mondano erano con alterna vicenda le favorite nei salotti e nei concerti.

E. Kalkbrenner.

In Francia Carlo Gounod, Bizet, e recentemente Massenet innalzarono il livello caduto un po' basso, e ne fecero un genere nobile, meritamente favorito; Massenet anzi fece del *poemetto* per piano e canto una vera squisitezza, un gioiello di profondo sentimento. In Germania Joachim, Raff, Liszt ed una sterminata quantità di altri canzonieri ottennero e si disputarono il largo favore del pubblico: nessuno giunse all'intensità emotiva, alla immensa varietà, al magistrale colorito, all'altezza di ispirazioni di Roberto Schumann.

In Inghilterra corsero e corrono il palio numerosissimi autori: una canzonetta anche insipida, se è ammessa nella società della capitale, rende per anni più che un canonicato, ed è il passaporto pel fortunato autore. Perfino l'America si è avanzata ed assai gagliardamente: Bruno Oscar Klein, ad esempio, ha saputo lanciare qualche originale melodia, e con pieno successo mondano e finanziario.

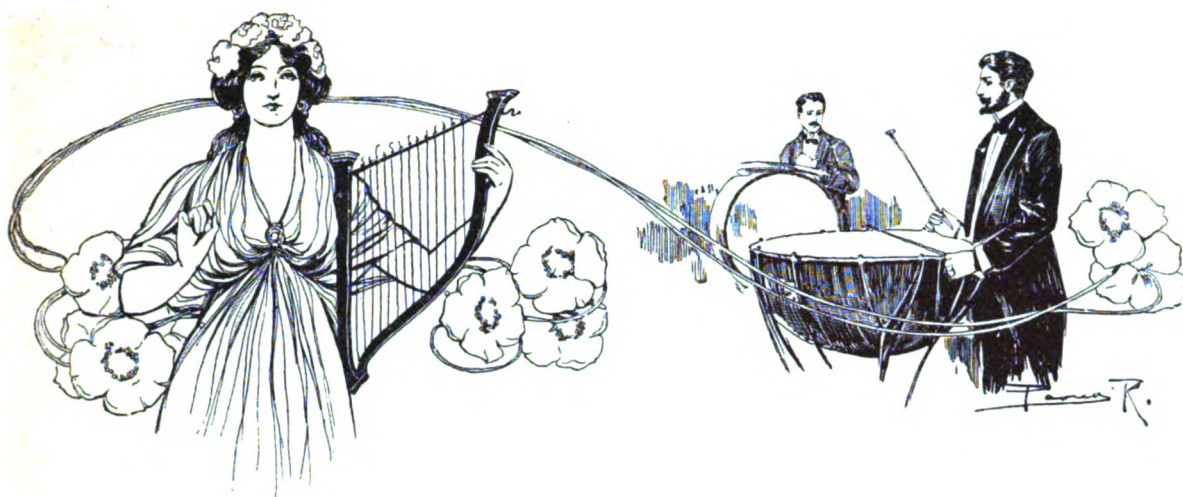
S. Thalberg.

In Russia Rubinstein ha largamente mietuto nel campo con numerosi compagni.

In Italia la canzone popolare tipica per eccellenza e trionfante (che imprudentemente annuali concorsi a premio hanno svisata e cercano di soffocare) fu amorevolmente raccolta e con senso d'arte purgata in Toscana dal Gordigiani (Modena 1806, Firenze 1860), a Venezia dal Buzzolla, (Adria 1815, Venezia 1871) e così in molte altre regioni. Nei salotti si cominciò a solfeggiare il *rondò*, e l'aria da teatro, poi venne il *pezzo da sala*, un *quid medium* fra il pretensioso ed il grottesco: Fabio Campana (Livorno 1819, Londra 1882) con una legione di emuli diede alla melodia un'andatura più drammatica. Si andò avanti... e poi sbucò la *romanza*. La fantasia del compositore spesso si sfogava nel solo titolo e si ajutava col disegno illustrativo. E vi furono casi di una fortuna straordinaria. Una *Stella confidente* scritta da Vincenzo Robaudi, buon dilettante ma specialmente buon colonnello dei bersaglieri, ebbe un successo sbalorditivo, fu tirata a milioni di esemplari, e si tirò dietro un fuoco ben nutrito di *risposte*, di *repliche*. Poi venne l' epoca delle *Meditazioni*: Gounod aveva meditato un'*Ave*

Maria sopra la prima pagina del *Clavecin* di Bach: le *meditazioni* si moltiplicarono, e vennero i *libri proibiti*, le *serenate valacche* con obbligazione di violino nel camerino contiguo, e gli altri castighi di Dio.

Un manipolo di autori recenti ha rialzato un tantino il corso delle azioni della romanza da camera. Cominciò Luigi Luzzi (Olevano 1828, Stradella 1876) a darle maggior dignità; vennero poi a darle sveltezza Rotoli, Palloni, Denza e, più di tutti abile e fortunato, Francesco Paolo Tosti (Ortona 1846), la cui forma è quasi sempre ingegnosa e garbata. Il problema di tenere l'estensione della voce nello spazio limitato possibile è da lui risolto con amabile disinvoltura: questa è una delle ragioni per cni la romanza di Tosti ha fatto fortuna, e si è acquistata tanti fedeli clienti.

F. P. Tosti.

CAPITOLO V.

I GRANDI INTERPRETI, I CONCERTI E LE SOCIETÀ MUSICALI.

La fortuna degli interpreti — Le cantanti famose dalla Catalani alla Patti — I cantanti — La triade Rubini, Tamburini, Lablache — Il regno dei tenori — Da Tamberlick a Tamagno — Maestri concertatori e direttori d'orchestra — Le vicende del direttorato — Angelo Mariani, Carlo Pedrotti, Franco Faccio — Martucci — Mancinelli — Toscanini — Altri direttori contemporanei — I solisti strumentisti — I pianisti: Thalberg, Liszt, Chopin — Scuola francese, scuola italiana — Cesi e Martucci — I violinisti — Nicolò Paganini — Sivori — Altri violinisti italiani, francesi, tedeschi, spagnuoli. — Le violiniste dalla Parravicini a Teresina Tua — I violoncellisti: Alfredo Piatti — Giovanni Bottesini. — I grandi concerti — La smania musicale a Londra — Le orchestre — Le società corali inglesi — Società corali tedesche in Italia — La società dei concerti del conservatorio di Parigi — Concerti Pasdeloup, Colonne, Lamoureux — I concerti orchestrali in Italia — I *Concerti popolari* di Torino — Orchestre nazionali a Parigi nel 1878 — Società orchestrali a Milano e Roma — I Concerti orchestrali alle Esposizioni di Torino nel 1884 e nel 1898 — L'orchestra bolognese — Gli inconvenienti della precarietà — Le società di quartetto.

Nessuna delle arti è più legata all' interpretazione di quella dei suoni che pure è a nessuna seconda quanto a libertà d'ispirazione. Plasmata una statua, colorito un quadro, scritta la parola *fine* ad un volume lo scultore, il pittore, il letterato licenziano l'opera loro che va pel mondo diritta al suo destino, passa o rimane, ma si trova in immediato rapporto col pubblico, sia questo composto di persone colte o di semplici impressionisti. La musica ha bisogno di un *quid speciale* che la metta in movimento, in comunicazione, a contatto, col suo giudice, coll'uditorio; l'interprete occorre assolutamente perchè la sua azione si esplichi ed ottenga il suo scopo di commuovere od anche semplicemente di dilettare. I nomi dei grandi interpreti sono quindi per natura delle cose sempre stati legati con quelli dei grandi musicisti. Anzi, fenomeno curioso ma verificatosi costantemente, quelli soverchiarono spesso questi nel favore dei loro contemporanei, e la loro gloria fondata sulla rena sfolgorò per modo da renderli padroni, e fu tariffata largamente dal pubblico, avaro talora di pane ai maestri sommi dell'arte che di rado seppero accudire ai loro materiali interessi.

La categoria di interpreti che riuscì più notoriamente ad imporsi da lungo tempo dovunque ed in modo speciale in Italia fu quella dei cantanti. Rapidamente molti di essi s'innalzarono e descritta una brillante parabola caddero

al basso, ma in questa loro meteorica apparizione, fortunati pianeti riflettendo la luce di astri maggiori in arte, colsero allori, onori e quattrini a iosa soddisfacendo a capricci che sembrano favole. Ugole fortunate radunarono rapidamente tesori, vuote virtuosità supplirono al temperamento, e vi suppliscono tuttodì più scandalosamente, perchè una volta almeno il meccanismo vocale era oggetto di serio esercizio e di lunghi studi, oggidì invece è più questione di audacia o di un colpo d'ala della volubile Donna « superba al par di Giuno » anzi che di coscienziosa preparazione.

C. Broschi (Farinelli).

Sono ancora ricordati i delirii che suscitarono Gaetano Majorano, detto Caffarelli, quello che Porpora tenne cinque anni consecutivi a studiare sopra un solo foglio di carta, dove erano tracciate scale ed abbellimenti, Carlo Broschi detto Farinelli, favorito di Filippo V e di Ferdinando IV; le due Gabrielli, Luigi Marchesi soprano di altissimo grido, la Cuzzoni, che guadagnò tesori e morì poverissima, la sua rivale Faustina Bordoni, sposa di Hasse il *Caro Sassone*, la Regina Mingotti e via dicendo.

Angelica Catalani.

Queste stelle erano appena sul tramonto che altre ne sorgevano radiose sull'orizzonte.

Mettiamo prima nella serie elettissima Angelica Catalani (1779-1849): quasi bambina la sua voce celestiale incantava nella chiesa del convento di Gubbio, dove era stata in educazione: debuttando giovanissima fece tale impressione che tutte le porte dei teatri s'aprirono per lei: fu a Milano, a Lisbona, a Londra ove le davano 200 sterline per cantare al Covent Garden il *God save the King* ed il *Rule Britannia*. Per trent'anni dominò signora assoluta della scena Europea, poi si ridusse presso Firenze in una sua villa detta la Pietra, e volle a parecchi scolari comunicare la sua meravigliosa abilità di metodo. Nel 1849 in una delle sue escursioni a Parigi vi morì del morbo asiatico.

Giuseppe Verdi

(da una fot. di P. Tempestini, di Spezia, eseguita nel 1900, a Montecatini).

al basso, ma in questa loro meteorica apparizione, fortunati pianeti riflettendo la luce di astri maggiori in arte, colsero allori, onori e quattrini a iosa soddisfacendo a capricci che sembrano favole. Ugole fortunate radunarono rapidamente tesori, vuote virtuosità supplirono al temperamento, e vi suppliscono tuttodì più scandalosamente, perchè una volta almeno il meccanismo vocale era oggetto di serio esercizio e di lunghi studi, oggidì invece è più questione di audacia o di un colpo d'ala della volubile Donna e superba al par di Giunone — anzi che di coscienziosa preparazione.

C. Broschi (Farinelli).

Sono ancora ricordati i delirî che suscitarono Gaetano Majorano, detto Caffarelli, quello che Porpora tenne cinque anni consecutivi a studiare sopra un solo foglio di carta, dove erano tracciate scale ed abbellimenti, Carlo Broschi detto Farinelli, favorito di Filippo V e di Ferdinando VI, le due Gabrielli, Luigi Marchesi soprano di altissimo grido, la Cuzzoni, che guadagnò tesori e morì poverissima, la sua rivale Faustina Bordoni, sposa di Hasse il *Caro Sassone*, la Regina Mingotti e via dicendo.

Queste stelle erano appena sul tramonto che altre ne sorgevano radiose sull'orizzonte.

Angelica Catalani.

Mettiamo prima nella serie elettissima Angelica Catalani (1779-1849): quasi bambina la sua voce celestiale incantava nella chiesa del convento di Gubbio, dove era stata in educazione; debuttando giovanissima fece tale impressione che tutte le porte dei teatri s'aprirono per lei: fu a Milano, a Lisbona, a Londra ove le davano 200 sterline per cantare al Covent Garden il *God save the King* ed il *Rule Britannia*. Per trent'anni dominò signora assoluta della scena Europea, poi si ridusse presso Firenze in una sua villa detta la Pietra, e volle a parecchi scolari comunicare la sua meravigliosa abilità di metodo. Nel 1849 in una delle sue escursioni a Parigi vi morì del morbo asiatico.

Giuseppe Verdi

(da una fot. di P. Tempestini, di Spezia, eseguita nel 1900, a Montecatini).

IL SECOLO XIX

NELLA VITA E NELLA CULTURA DEI POPOLI

OPERA ORIGINALE ILLUSTRATA
DEDICATA ALLE FAMIGLIE ITALIANE

I. VALETTA – A SOFFREDINI

La Musica

1801 1900

VITA. ARTE. SCOPERTE. POLITICA. INDUSTRIA. SCIEN... ECC.

CASA EDITRICE
DOTT. FRANCESCO VALLARDI
MILANO

Giuditta Pasta (Saronno 1798, Lago di Como 1865) fu un'altra fra le valentissime che brillarono al principio del secolo: aveva una voce meravigliosa nei due registri di soprano e di contralto, una intuizione superiore, una naturalezza di comunicativa singolare col pubblico, studio completo dell'arte musicale, della dizione, della mimica. Dal Filodrammatico di Milano ove aveva esordito con non piccole obbiezioni della agiata sua famiglia, passò a Parigi, ove le fu subito concesso quel battesimo della celebrità che più non la doveva abbandonare.

Fu per supplire la Pasta nella Rosina del *Barbiere* che, nel 1825, si presentò una sera a Londra una giovanetta diciasettenne, che aveva tutti i fascini, quello dell'avvenenza, della sensibilità, della voce meravigliosa: quella fanciulla si chiamava Maria Garcia, che fu poi Malibran in prime nozze, De Bériot in seconde. Il padre Manuele aveva singolari modi di insegnarle il calore sulla scena: quando essa debuttò nell'*Otello*, in cui egli fungeva da protagonista, minacciò di pugnalarla se nella scena finale non fosse arrivata al sublime dell'arte. Trionfatrice ovunque la Malibran passò rapidamente pel mondo: a 28 anni a Manchester cadde da cavallo e pochi giorni dopo moriva. Era, scrisse un biografo, contralto e soprano, cantante d'anima e di genio, di una intelligenza che non avrà mai paragoni, assoluta padrona dell'arte sua, un fenomeno.

Maria Garcia Malibran.

Lungo sarebbe esporre la serie di medaglioni di gentili e valentissime che furono vanto dell'arte nazionale nel secolo: ricordiamo sommariamente Adelaide Malanotte, Eugenia Tadolini, Marietta Brambilla, Marianna Barbieri Nini, Marietta Piccolomini, Giuditta e Giulia sorelle Grisi, Fanny Tacchinardi Persiani, Luisa e Virginia Boccabadati. La famiglia Boccabadati ha il merito di aver continuato la tradizione dell'insegnamento del bel canto italiano: Virginia Boccabadati fu fino al 1898 docente al Liceo Rossini di Pesaro, Elena Varesi, sua nipote, dopo una magnifica carriera teatrale si fissò a Chicago, dove la sua scuola è reputatissima, mentre la madre di Elena Varesi, una Boccabadati, continua il professorato a Firenze.

Queste sono purtroppo le ultime traccie di una tradizione che l'incuria dei tempi ed anche il genere essenzialmente declamatorio di molta musica teatrale moderna congiurano a far sparire. Eppure per quante emozioni ci prepari il singhiozzante e nevrotico metodo odierno fatto a strappi, a singhiozzi, irto di asperità, che non bada alla naturale divisione dei registri, che ha in non cale la necessità della respirazione ed altre simili bellezze quanti non ricorderanno ancora con senso di simpatico rimpianto la perfezione di canto di Barbara e Carlotta Marchisio, la soavità di Erminia Frezzolini nella *Sonnambula*, la veemenza tragica e pur composta di Emma Lagrua, l'ispirata sacerdotessa d'Irminsul, la *Saffo* incarnata in Alice Urban, la *Favorita* classica

personificata in Isabella Galletti Gianoli, la castigatezza di Marietta Alboni e di Emma Albani!

Data ed accettata forzatamente la modernità nella maniera di canto, ricordiamo una triade intelligentissima di questi ultimi anni: Maddalena Mariani Masi, *Gioconda* acclamata, Gemma Bellincioni, *Violetta* ultra-moderna ma *Santuzza* magnifica, Adele Borghi *Carmen* affascinante.

Eugenia Tadolini.

Antonio Fraschini.

E se la carriera percorsa fra noi e l'amore sincero al nostro teatro dànno, come sarebbe logico, patente di nazionalità musicale non si devono dimenticare tra le più valenti ed applaudite cantanti degli ultimi tempi Teresina Stoltz, la Waldmann, la Fricci, Teresina Singer, *Aida* tipica famosissima, Elena Hastreiter che rese l'*Orfeo* di Gluck incomparabilmente, Maria Durand, Elena Teodorini, talento di primo ordine, Ericlea Darcleé. In Virginia Ferni Germano abbiamo il duplice eccelso merito della creatrice esimia di tipi scenici (*Edmea*, *Mignon*, *Isora*, *Carmen*) e della interprete squisitissima della musica da camera: la fusione dei due aspetti artistici è stata assai rara in questi ultimi tempi in Italia, e questo non prova in favore della cultura generale delle artiste.

Una sola cantatrice italiana esclusivamente da concerti in questo ultimo ventennio è comparsa, meritamente accolta dovunque da plauso unanime, Alice Barbi. Essa si produsse assai più all'estero, ove tuttora dimora, che in patria, e le giovò assai la facilità di cantare nelle più varie favelle: il suo stile è perfetto, il gusto ineccepibile, il repertorio vastissimo. Purtroppo nessuna l'ha raggiunta tra le connazionali che parvero volersi dedicare alla carriera dei concerti nè per la coltura, nè per l'intelligenza, nè per l'alta signorilità del portamento. Tanto la Barbi che Virginia Ferni Germano cominciarono la loro cariera come abilissime violiniste.

All'estero le cantatrici di concerto furono ben più numerose, e ne troviamo delle distintissime durante tutto il secolo, e il concerto fu ed è realmente una *carriera* e non una posizione ausiliaria o l'estremo anelito per chi non ha più fiato bastante per tuonare in teatro un'opera intiera. Frau Amalia Joachim in Germania, la Signora Grieg in Danimarca, la Henschel in Inghilterra sono state, e sono ancora le due ultime, fra le più universalmente apprezzate: e, cosa fortuita ma che prova bene in loro favore, tutte e tre, ad esempio di Clara Wieck consorte di Schumann, vivamente si adoperarono per la diffusione della musica dei loro rispettivi mariti.

E facciamo una breve escursione per dire delle cantanti teatrali famose all' estero.

La Francia non vide veramente non che superate nemmeno rinnovate la le glorie di Sofia Arnould e di Madame St. Huberty: tuttavia come cantatrici drammatiche sono ricordate come alti valori la Chevalier, che debuttò nel

1798 coll'*Edipo* a Colono di Sacchini, poi diventata M.me Branchu legò indissolubilmente il suo nome al capolavoro di Spontini *La Vestale*, M.lle Falcon che ebbe memorabili successi nel *Roberto il Diavolo*, nell'*Ebrea*, negli *Ugonotti*, Marie Sasse, e nel genere leggere la Gavaudan e la Cinti-Damoreau, e non ultima la Galli-Marié che creò la *Carmen*.

Marietta Piccolomini.

Nella Germania e nell' Austria ebbero voga grandissima Guglielmina Schröder Devrient, (Amburgo 1804, Coburgo 1860) interprete sublime del *Fidelio*, Enrichetta Sontag (1816-1854), Carolina Ungher (Stuhlweissenburg 1805, Firenze 1877) adorata ugualmente in Germania, al Messico ed in Italia, e che Rossini definì così: *ardore meridionale, nordica energia, bronzeo petto, voce argento, talento d'oro.* E successivamente Teresa Titiens, Paolina Lucca, Desirée Artot-Padilla, Marianna Brandt, Rosa Papier e Rosa Sucher, Lili e Maria Lehmann, Catterina Klafsky, e le grandi interpreti Wagneriane Amalia Materna, Teresa Malten, Edwige Reicher-Kindermann.

In questo concerto non si può dimenticare *l'usignolo svedese* Jenny Lind, nata a Stoccolma nel 1820 morta a Londra nel 1887. La Lind passò a guisa di visione rapida e sfolgorante su molte delle primarie scene liriche d'Europa, poi chiuse trentenne la sua carriera in America scritturata, intermediario Iulius Benedict, dal celebre Barnum a mille sterline per concerto. Un aneddoto che ci dà prova dell'entusiasmo da lei suscitato è questo. Entusiasmati ai trilli ed ai gorgheggi dell' usignuolo svedese i buoni *yankees* assediavano dopo i concerti gli *hôtels* dove la Lind si trovava insistendo per rivederla ripetutamente al balcone. La grande cantante, ritrosa per natura da simili esagerazioni, si era rifiutata a queste apparizioni: e l'astuto Barnum onde non lasciar diminuire l'entusiasmo per la *diva*, entusiasmo che per lui significava nuove retate di dollari, aveva fatto vestire cogli abiti della Lind una sua famigliare che di lontano le rassomigliava, e che a suo nome usciva alla serotina frescura a raccogliere l' omaggio dei vociatori.

G. Grisi.

Si potrebbe continuare e rammentare i recenti successi di Cristina Nilsson, di Bianca Donadio, di Marcella Sembrich e di Nellie Melba: ma facciamo punto chiudendo con un nome, il primo indiscutibilmente ai giorni nostri, quello di Adelina Patti (Madrid 1843) che da quasi otto lustri tiene lo scettro, vera *Queen of the Song*, nel dominio teatrale e,

poichè la sua volontà è legge, malgrado il repertorio limitato anche nelle sale da concerti.

Figlia di un catanese e di una romana, spagnola di nascita e per matrimonii successivamente francese, italiana, e danese, inglese per abitudini e per residenza Adelina Patti è indubbiamente la più acclamata e fortunata delle cantanti della seconda metà del secolo. Educata prima dai genitori poi da Elisa Valentini a New York, poi da Ettore Barrili suo fratello uterino, poi da Muzio alla scuola italiana, essa non cambiò punto indirizzo quando Maurizio Strakosch le diede i consigli di perfezionamento e poi se ne fece l'impresario. Gli entusiasmi delle grandi cantatrici del principio del secolo furono da lei rinnovati al *Covent Garden* di Londra e poi al Teatro Italiano di Parigi, e poichè a lei non mancò alcuno dei doni di natura nè dei colpi di fortuna, nè fecele difetto il lenocinio della *réclame*, essa si trovò di botto al culmine della scala e vi si mantenne. Talento veramente privilegiato, studio tenace, perfezione di metodo, voce di timbro incantevole, flessibilità miracolosa di gola, resistenza rara anche agli strapazzi di lunghi e faticosi viaggi, tutto s'accordò a dare alla Patti una posizione superiore a quella di tutte le rivali, le quali non sognarono nemmeno a contrastarle il cammino, tanto era evidente la sua superiorità. Parecchie volte fu annunciato il suo definitivo ritiro e le si fecero feste d'addio commoventi, e costantemente dopo poche settimane essa ritornò a quel pubblico del quale è rimasta l'idolo. Del resto l'artista che abbia veramente tutti i numeri per raccoglierne la successione veramente non è ancora apparsa sull'orizzonte.

E. Frezzolini.

Lasciando ora le dive per venire a discorrere dei più celebrati artisti mascolini bisogna confessare che l' epoca d'oro si è avuta nella prima metà del secolo. È impossibile immaginare una triade più famosa, e meritamente famosa di quella Rubini, Tamburini, Lablache.

Giambattista Rubini, che Rossini chiamava filomela del Serio, nacque nel 1794 a Romano, sul Bergamasco. La rara unione delle voci di petto e di testa, ottenuta collo studio indefesso e coi consigli del tenore Nozzari, una prodigiosa agilità ed un timbro delizioso lo fecero diventare l'idolo di tutti i pubblici davanti ai quali egli si presentò. E la sua corsa pel mondo, cominciata nel 1814 in Italia proseguita poi in Austria, Francia, Inghilterra e Russia per circa trent'anni fu un seguito di straordinarii successi artistici e finanziarii: egli cantava tutti i generi con uguale successo. Bellini scrisse per lui la *Sonnambula*, Donizetti l'*Anna Bolena*. Nel 1845 si ritirò in patria carico di onori, di quattrini, di decorazioni: i suoi concittadini non seppero attestargli la loro ammirazione in modo più commovente che nominandolo ... colonnelo della guardia nazionale, caduco allóro per verità, ed intitolando una via al suo nome.

Uomo benefico, ottimo di cuore, lasciò largo rimpianto e destinò alla sua morte (1854) buona parte delle sue beneficenze ad opere di beneficenza.

Antonio Tamburini (Faenza 1800, Nizza 1876) fu un altro di quegli artisti di versatile talento e di studî coscienziosi, dei quali si è perso lo stampo: il suo nome è legato alle più belle creazioni rossiniane e belliniane nelle quali la sua voce di estensione come oggi si direbbe baritonale, suffragata da una intelligenza superiore, otteneva sui più eletti uditorî d'Europa quegli effetti che oggidì sembrano favola. Nel 1860 era da parecchi anni ritirato della scena e stabilito a Parigi: trovatosi a Nizza si lasciò indurre a cantare ancora una sera il *Barbiere* per beneficenza. E nei panni di *Figaro*, suo vecchio cavallo di battaglia, Tamburini si riconfermò ancora quel meraviglioso artista che aveva avuto il largo battesimo mondiale della celebrità.

Maria Alboni.

Napoletano puro sangue fu non ostante il nome forestiero Luigi Lablache, il re dei bassi passati presenti e futuri. Nacque nel 1895; cominciò a studiare violino e contrabasso, poi cantò il contralto nei cori e finalmente sviluppatasi in lui la voce di basso s'applicò a coltivarla con regolare esercizio, pur non spingendo la propria ambizione oltre alle scene del San Carlino per sostenervi le parti di buffo napoletano. Ma ben presto i successi stessi ottenuti su quel modesto palco scenico gli fecero giungere a centinaia le proposte dei primarii teatri ed egli cedè e tutta l'Europa fu in breve piena del suo nome. Nel genere buffo Lablache era esilarantissimo: nel serio la sua voce eccezionale, il talento raro di interprete, la potenza del sentimento drammatico gli valsero dunque successi colossali. Onesto, integerrimo, con un pizzico d'originale bizzarria Lablache fu l'idolo del mondo intiero. Ebbe una passione singolare, quella delle tabacchiere, e la forma più accetta dell'ammirazione per lui era l'invio di una scatola nasale, omaggio che gli pervenne da imperatori, da principi, da letterati in grande copia. Nel gennaio 1858 Lablache s'aprì per lui quella che egli chiamava la tabacchiera finale, scese nella tomba tra l'universale sincero compianto.

Le grandi ovazioni di rigore e le feste specialissime dei pubblici diminuirono nel seguito pei bassi e pei baritoni, meno s'intende le eccezioni: crebbero viceversa poi e raggiunsero l'inverosimile pei tenori, che rimasero i veri *divi*, e lo sono tuttora anche quando la loro coltura lascia tutto a desiderare, e forti dei *si* e dei *do* di petto di cui sono stati gratificati dal Signore fanno terribile concorrenza alle signore prime donne sul terreno delle capricciosità.

E così, mentre i bassi passano inosservati o quasi, e si va lentamente spegnendo la serie dei veri bassi comici (che si può quasi dir finita col buon

Alessandro Bottero il *Don Bucefalo* di unica più che rara abilità) stentano i baritoni a conquitarsi il pubblico favore e per arrivarvi bisogna che si chiamino Delle Sedie, Felice Varesi, Faure, Vittorio Maurel, Antonio Cotogni, artisti fuori della comune per intelligenza passione e laboriosità, ma ai tenori si fanno ponti d'oro.

Non è tuttavia pei tenori della prima metà del secolo che i Francesi hanno inventato il qualificativo di *bête comme un ténor*. Se Enrico Tamberlick (Roma 1820, Parigi 1889) dovette al famoso *do diésis* qualche diecina di migliaia di lire di più di quello che avrebbe guadagnato senza la preziosa nota, a lui però spettò il vanto dell'artista nel vero senso della parola, e le sue interpretazioni dei generi più disparati rimasero famose.

Colto ed ottimo musicista fu il povero Adolfo Nourrit (Montpellier 1802, Napoli 1839) che rimase dopo il suo debutto nell'*Ifigenia in Tauride* di Gluck, l'artista prediletto del pubblico parigino, scrisse la musica di parecchi balli del Taglioni, e venne nominato professore al Conservatorio. E compositore, e teorico, e professore fu pure l'antagonista e sucessore di Nourrit cioè Gilberto Luigi Duprez (Parigi 1806, Passy 1896) elegantissimo cantante ed attore.

Continuiamo a spigolare tra tenori preclari e ricordiamo Mario De Candia (Cagliari 1810 Roma 1883) il tipo dell'artista superiore e del gentiluomo di razza, vigoroso ingegno che fu uno dei più affascinanti interpreti che ricordi la cronaca del teatro lirico: l'Europa e l'America furono ugualmente ammaliate dalla leggiadria e dalla freschezza della sua voce, dalla sua potenza e dalla prestante figura. Nel *Barbiere* come in *Matilde* di *Chabran*, nella *Sonnambula* come nella *Norma*, nella *Favorita* come nel *Poliuto*, nel *Don Pasquale* come nel l'*Ernani*, nel *Rigoletto*, nel *Trovatore*, Mario fu ugualmente splendido, ugualmente ammirato.

Gemma Bellincioni.

Dopo di lui sono quasi spariti gli artisti proteiformi ugualmente capaci nel genere così detto di grazia ed in quello di forza. Ricordò Mario assai da vicino Antonio Giulini (Fano 1827, 1863) anch'egli rapidamente passato dall'Italia all'estero dove divenne in breve il beniamino dei pubblici e dei sovrani: ma la più crudele delle disgrazie, un'improvvisa alienazione mentale, gli tolse il mezzo di dare la giusta misura del suo talento.

Di questi ultimi anni riunirono la maggioranza dei suffragi Giuliano Gayarre (Roncal 1845, Madrid 1890) il cui vero dominio era l'opera sentimentale, come la *Favorita*, Angelo Masini (Forlì 1845) che ebbe trionfale la carriera che percorre tuttora, quantunque non abbia saputo evitare un po' di leziosaggine,

e Francesco Tamagno (Torino 1851) artista dai prepotenti mezzi vocali che fece rapidamente fortuna e dimostrò di meritarla con lo studio e con l'impegno, giungendo ad essere un *Poliuto* ed un *Profeta* di gran cartello ed un *Otello* unico.

A taluno riuscì qualche interpretazione speciale che portò largamente in giro, perchè ebbe la fortuna di essere il primo a realizzarla in Italia, come succedette ad Italo Campanini, un *Lohengrin* che ebbe un bel successo: qualche altro, come Roberto Stagno, diede prova di una speciale perizia nel vincere abilmente alcune deficienze o debolezze di natura. Ma in complesso in materia di canto hanno ragione i vecchi che crollano le spalle ed intonano il ritornello di Don Bartolo: *la musica ai miei tempi era un'altra cosa*, e sempre più si palesa l'assennatezza reale della maliziosa osservazione di Rossini, che diceva tre cose specialmente necessarie ai cantanti: voce, voce e poi voce.

A. Borghi-Mamo.

Forse per questa ragione dei mezzi in generale scarsi non ebbero gran voga fuori del loro paese molti cantanti tedeschi, quantunque i nomi di Scaria, Staudigl, Stokausen, Betz, Gudehus ed altrettali rispondano ad artisti di reale merito e di forte talento.

Interessante paragrafo dell'albo d'oro che andiamo purtroppo con tanta rapidità sfogliando è quello dei maestri così detti concertatori e direttori d'orchestra, val quanto dire di coloro cui è affidata l'enorme responsabilità di sostituire l'autore, di esplicarne le intenzioni, di dare il soffio della vita al lavoro e di presentarlo al pubblico allorquando, come il più spesso accade, l'autore non ha attitudine, abitudine, nervi, possibilità di guidare l'opera propria.

Teresa Stolz, nel *Don Carlos*.

Teatralmente non si è mai peccato di troppo logica in questo argomento. Al principio del secolo troviamo l'autore che assiste al cembalo in orchestra, accompagnando magari i recitativi, bersaglio vivente ai fischi od ai torsi di cavolo se questi arrivavano in luogo degli applausi e delle sognate corone di lauro. Poi si capisce che questa berlina è inutile, e viene uno stadio, intermedio: il *primo violino* in orchestra porta effettivamente la misura leggendo la parte staccata del *violino principale*, illustrata da qualche cabalistico segno tirato giù alla carlona per ricordarsi di qualche entrata, o di qualche sorpresa ritmica e tonale: ma chi ha equilibrato l'insieme è il maestro concertatore nascosto tra le quinte e conseguentemente nella impossibilità di vegliare alle istruzioni date. Era un dualismo pericoloso, e se chi batteva la solfa la pensava per una

ragione o per l'altra diversamente da quello che pareva ed era effettivamente il suo superiore ne andava di mezzo il lavoro: e tra i due litiganti beneficiava il compositore il quale anche alle prove aveva raramente voce in capitolo, e doveva star pago di aspettare presso ad un laterale che i cantanti lo tirassero per le falde dell'abito a raccogliere le prime tre sere dell'opera i battimani del colto e dell'inclita.

Oggi sono mutate le cose, ma non senza difficoltà e numerose proteste dei signori *violini di spalla* quando si parlò di menomare il loro legittimo diritto di . . . bastonare il lavoro. L'autore ha autorità maggiore, talora perfino dispotica: il concertatore è (o dovrebbe essere) un maestro vero, che ha fatto studî completi, che ha pratica avvedutezza per limare, fondere e supplire ove occorre, che ha attitudine al suo mandato, e che accudisce al lavoro dalle prime prove d'insieme al pianoforte fino al momento della battaglia. Il posto di concertatore-direttore è posto di generale: ma pur troppo molti, che formano la maggioranza, tentano di salire l'alto scanno senza sufficiente preparazione di studî, hanno la presunzione di salvarsi senza merito.

I buoni direttori scarseggiano dovunque, e da noi più che altrove, sia perchè le classi orchestrali nei conservatorii furono finora poco estese, ed in esse quasi esclusivamente hanno i giovani mezzo di sviluppare le proprie attitudini, sia per la desolante instabilità dei nostri teatri e delle nostre società di concerti. E di tutta evidenza che se il concertatore direttore non conosce veramente appuntino tutte le molle che ha alla mano, come un organista che ha tanti registri a sua disposizione, è obbligato a perdere tempo per coordinare le forze delle quali dispone tanto in palco scenico che in orchestra. Eppure da noi quando l'*affiatamento* è bene avviato si spegne la ribalta, le masse sono disciolte, e Sisifo moderno il maestro deve ritornare da capo a rotolare spesso lontano il suo sasso.

A questo inconveniente la cui gravità salta agli occhi si rimedierebbe in discreta parte col *teatro a repertorio*, che è la cosa più logica del mondo; ma accennato il rimedio non sono superati gli ostacoli gravissimi, quello finanziario in testa, che si frappongono all'attuazione del sistema del repertorio, sistema del resto che nicchia per la benedetta ragione dei soldi anche colà dove è da lunga pezza stabilito ed artisticamente funziona con risultato. E poi a molte cose s'oppongono in materia di teatro lo spirito di scetticismo e di indifferenza che ormai ha invaso le platee, i falsi sistemi messi in pratica dagli editori di sostenere a base di corruzione e di spudorata pubblicità la merce anche di scarto, cercando di mettere il bavaglio alla critica spassionata, e la spavalda vanità di molti artisti i quali non comunicano col pubblico se non per mezzo di emissarii, di *gonfianuvole*, di impresarii del successo serale, canaglia largamente sussidiata, che in certi teatri ha preso l'importanza di istituzione regolare che chiamano *claque*, e della quale taluno s'è divertito recentemente a ricercare le storiche origini, di cui non ci occuperemo perchè sconfinano veramente molto dal nostro proposito.

I direttori ritenuti più valenti da noi in questi ultimi tempi, quando le esigenze del primo violino cominciarono ad essere depresse, non sono veramente numerosi, ove si faccia astrazione dalle celebrità locali delle quali v'è

dovizia ovunque. Ebbe meritata riputazione in questa specialità del dirigere Angelo Mariani (Ravenna 1822, Genova 1873); aveva studiato sul serio, era stato suonatore d'orchestra, poi a Bologna aveva ristudiato, aveva avuto molti lumi da Rossini, s'era ingolfato nei classici e così, per farsi come si dice la mano, aveva messo in partitura quartetti di Mozart e di Beethoven. Esordì a Messina nel 1844 dirigendo la *Saffo* di Pacini; poi fu a Milano, a Vicenza e d'un salto a Copenaghen, ove scrisse una *Messa da requiem* pei funerali di Cristiano VIII. Nel 1848 tornò in Italia e prese il fucile del volontario, poi fu a Costantinopoli, poi a Genova e per breve tempo a Bologna. Compositore di

Adelina Patti.

fervida fantasia e di solide qualità era in carriera da molti anni, aveva scritto in ogni genere, aveva illustrato il nome nazionale in paese ed all'estero quando Vittorio Emanuele lo decorò dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro; quanto è minore la fatica dei battisolfa odierni per ottenere magari in pochi mesi il crocione di commendatore!.

Ottimo guidatore fu Carlo Pedrotti, che debuttò in tale qualità coraggiosamente ad Amsterdam e poi rese eminenti servizi all'arte in patria, specialmente a Torino dove portò ad alto livello il teatro, e dove stabilì i *Concerti popolari* che furono una delle più giovevoli propagande per l'educazione artistica nazionale.

Franco Faccio ha lasciato in questo campo le più indelebili memorie: una

E. Darclée.

forte preparazione di studî, una energica volontà, una laboriosità a tutta prova, una intelligenza aperta, un ecletismo completo di criterio erano le sue prerogative: e tanto nell'aringo teatrale che in quello dei concerti il suo nome sarà a lungo ricordato.

Faccio fu una delle più simpatiche figure tra i musicisti moderni italiani. Era nato nel 1841 a Verona da genitori di modestissima condizione, ed a 14 anni entrato al Conservatorio di Milano studiò con Ronchetti e Mazzucato. Buon compositore coi *Profughi fiamminghi* e coll' *Amleto* si affermò di buon ora convinto di quell'indirizzo che non tardò a prendere l'arte moderna Diresse alla Scala lunga serie d'anni, ed in rapide tornate anche all' estero,. quantunque per natura non cercasse i frequenti traslochi e nobilmente disdegnasse la popolarità.

Giuseppe Martucci si è più specialmente dedicato alla direzione dei concerti: una sola volta diresse lo spettacolo, e fu al Comunale di Bologna nella serie di rappresentazioni che ebbe *Tristano ed Isotta*, nel 1888. Nelle più alte manifestazioni dell'arte contemporanea noi vediamo a comparire il nome di questo musicista che onora grandemente il nostro paese: e questa apparizione non è certo effetto di vanagloria o di jattanza personale, perchè anzi nessun artista è al pari del Martucci alieno dalla autoglorificazione. Il Martucci fu posto giovanissimo a capo di un' orchestra che Napoli ebbe e conservò per qualche tempo grazie all' iniziativa ed alla borsa del Principe d'Ardore, del cav. Benedetto Maglione e del signor Pfister: e l'avvenimento al seggio direttoriale di quel giovanetto parve un capriccio. Dopo pochi giorni i professori più anziani riconoscevano ben riverenti la nuova autorità, dopo pochi mesi l' Orchestra Napoletana era uno splendore, ed all'Esposizione generale di Torino nel 1884 riportava per giudizio dei più intelligenti, nell'interpretazione specialmente del genere sinfonico, la palma fra le orchestre sorelle.

G. B. Rubini.

Repentinamente innalzati da un *pronunciamento* di artisti e di pubblico in una sera di burrasca, due violoncellisti impugnarono la bacchetta all'improvviso in pubblico, e non sono più scesi da quello scanno dove ottennero il più unanime applauso. Questi due artisti sono Luigi Mancinelli ed Ar-

turo Toscanini (Parma). Il Mancinelli volge verso il termine del quinto lustro di carriera direttoriale ed ha al suo attivo le più magistrali interpretazioni delle opere Wagneriane in Italia, e nei concerti la più completa serie di stupende esecuzioni. Fu direttore del Liceo Musicale a Bologna, poi riprese la strada dell' estero, e Londra, Madrid e le principali capitali dell' America videro e plaudirono alla sua insuperabile attività, alla sua energia e prontezza.

Arturo Toscanini non ha avuto molto da penare per passare in primissimo posto: temperamento eccezionale, memoria fenomenale che gli permette di dirigere senza partitura qualunque lavoro quasi appena delibato, criterio maturo in giovanissima età, intuizione magnifica delle linee, abilità nei rilievi hanno fatto di lui un direttore che è un prezioso affidamento ovunque si trova. Le stagioni del Regio a Torino e della Scala a Milano e la lunga e brillante serie di concerti all'Esposizione Nazionale nel 1898 hanno fatto testimonianza del suo altissimo valore: anche Toscanini ha preso col corrente anno 1901 la via dell'America del Sud, ma speriamo che ritorni presto fra noi.

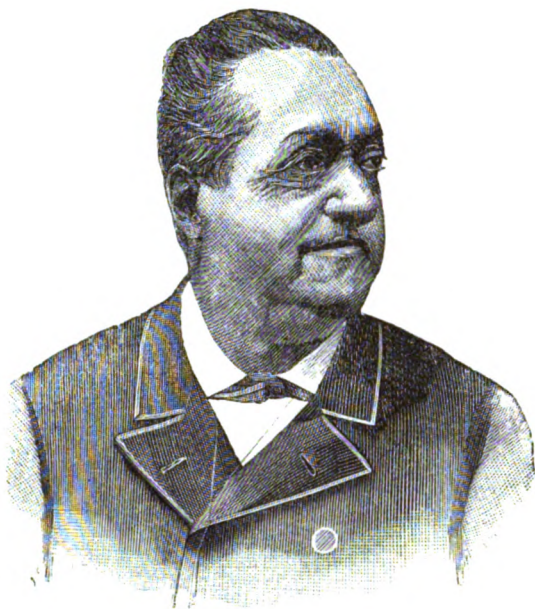
A. Tamburini.

Uno dei direttori più energici ed intelligenti in Italia è oggidì Edoardo Mascheroni: basti e valga sopra ogni cosa a suo elogio il fatto che Verdi affidò a lui la presentazione del *Falstaff* alla Scala, onore che lo potè ben consolare di capricci e cabale successive. Stanno col Mascheroni tra i migliori Leopoldo Mugnone, Rodolfo Ferrari, Alessandro Pomé, Vittorio Vanzo, ... e non molti altri per verità, malgrado gli incensamenti dei gazzettieri compiacenti e le camorre che servono di potente ausilio a più d'un incapace.

Varcando l'Alpi i direttori di rimarco furono e sono tuttavia assai numerosi: alcuni però valenti un tempo si stanno fossilizzando, altri amorosamente curarono il genere teatrale a scapito del sinfonico, o viceversa, quindi non appaiono completi; altri a forza di sofisticare sulla teoria si lasciarono un po' indietro la pratica. Tra quelli più attivi vanno ricordati Pasdeloup, Colonne, Lamoureux in Francia; Carlo Hallè in Inghilterra; Rimsky Corsakow in Russia; in Germania Hans de Bülow, Herman Lewy, Felix Mottl, Anton Seidl, Weingartner, Nikisch ...

Ora ci si presenta lo stuolo sterminato dei solisti strumentali e ci conviene di necessità vederlo di scorcio e molto da lontano, sia perchè dura il bisogno di far presto, sia perchè la loro importanza è venuta diminuendo in questi ultimi tempi e difficilmente tornerà a crescere. L'individualismo nell'arte strumentale non è destinato a scomparire, ma sempre più si va restringendo a limitati cenacoli, salva l'eccezione di qualche apparizione che arieggi il fenomeno: ed oltre a ciò il numero di coloro che invasero il terreno dei concerti come solisti è andato così spaventosamente crescendo che anche i migliori si sono visti un po' soffocare dalla concorrenza.

I più stupefacienti miracoli d'acrobatica furono nel secolo compiuti dai pianisti.

Già si accennò indirettamente alle varie fasi per cui passò il pianoforte, Clementi, Hummel, Beethoven, Weber, Schubert erano tutti pianisti valentissimi, il primo superiore indubbiamente, ma non si sognarono mai di sacrificare lo stile al meccanismo inconcludente, come fecero i loro quasi contemporanei Kalkbrenner, Herz e socî. Mendelssohn e Schumann, trattarono il pianoforte col rispetto dovuto; Mendelssohn fu esecutore rilevante: Schumann ebbe per interprete Clara Wieck, l'angelo di consorte che il cielo gli concesse per lenire gli infiniti dolori della sua esistenza. Chopin considerato come esecutore ebbe qualità personali che nemmeno la Audley e Liszt suoi biografi principali poterono descrivere; era un artista poeta che specialmente nei ristretti circoli ipnotizzava, come si direbbe oggidì.

A. Bottero.

Liszt curò più alta idealità d'arte di quella che appare da alcune sue composizioni: come pianista giganteggiò per la magnificenza, l'ardimento, per la foga e l'incredibile dominio del meccanismo. Thalberg più di lui aveva destato commozione, era più umano, mentre il chiomato abate apparve talora suonando quasi satanico; e veramente la composta eleganza thalberghiana ricca di colorito, impeccabile, disinvolta, riescì, a detta di tutti, cosa tanto armonica ed equilibrata che accapparrava di per sè stessa i pubblici.

Operata dal Thalberg questa diversione nel gusto del pubblico che egli aveva portato così abilmente ad ammirare più la cornice che il quadro giunse il tempo dell'acrobatica scapigliata ove i temi, specialmente d'opera servirono di scusa ad ogni genere di sforzo o di eccentricità. Tutto doveva essere abbarbaglio, esagerazione di ginnastica e di sonorità. La resistenza delle meccaniche fu messa a durissima prova: l'ultimo un esemplare dell'epoca di quei feroci suonatori, Antonio de Konski (Cracovia 1817-1899), che nel *Reveil du lion* lasciò uno degli esempi più eloquenti della voga d'allora, è da pochi mesi sceso nella tomba.

Certo doveva sembrare ed era refrigerio la scuola Francese, che nel Prudent ebbe un degno campione: un po' fredda ma elegante, aliena dagli effetti scurrili, usa ai commenti diligenti, sicura nel portamento, la scuola del Marmontel e degli altri grammatici esibisce qualche astro, come Madame Aglae Massart, fornisce regolarmente al mercato londinese buon contingente di esecutori se non soverchiamente idealisti corretti nel loro implacabile ed impeccabile meccanismo, come Louis Diémer. Il Planté accennò a maggior poesia. Raoul Pugno sembra avviato a splendido destino.

Molte scuole di pianoforte e molti solisti di rimarco si ebbero in Italia.

A Milano l'insegnamento del Pollini e dell'Angeleri, a Napoli quello di Francesco Lanza, nonchè le classi di molti altri specialisti a Roma, Bologna, Firenze ed altrove diedero frutti copiosi e solisti in massa, molti dei quali peregrinarono all'estero ove fondarono poi altre scuole. Fra i concertisti Adolfo Fumagalli fu uno dei più acclamati ed invogliò molti a seguirlo sulla sua via. Specialmente simpatica ai Russi fu la scuola napoletana la quale ebbe in Beniamino Cesi (Napoli 1845) un valido campione. Il Cesi per delicatezza di colorito, per precisione, per chiarezza di disegno, per eleganza di stile fece una grande impressione dovunque, ed istradò allievi che gli fecero molto onore, tra gli altri Michele Esposito e Luigi Romaniello, e specialmente Giuseppe Martucci che cominciò come esecutore a farsi conoscere ed a porre la base alla sua riputazione. Martucci, ben scrisse un biografo, è un esecutore colossale: la sua compostezza al pianoforte è sorprendente: nei momenti di forza, nella vertigine di scale, di gruppetti, di terze, nel subisso di accordi, di ottave tempestose la sua persona non traballa, non si contorce, non si curva di una linea. Egli sa essere impetuoso, dolce, espressivo, elegante, nitido, scorrevole, turbinoso e sempre in modo perfetto.

Costantino Palumbo è un altro concertista della scuola napoletana che percorse brillante carriera: anche Gustavo Tofano ebbe successi oltremodo lusinghieri. A Roma vive lo Sgambati il quale non fa veramente il concertista di professione ma compare talora anche come solista, e sta indubbiamente fra i più forti e magistrali artisti dell'epoca. Dei giovani pianisti italiani che dimorano all'estero attualmente il meglio quotato è Benvenuto Ferruccio Busoni (Empoli 1866). Fra le numerose pianiste forestiere acquistarono alta noméa la signora Pleyel, la Essipof, Sofia Menter, Fanny Davies. L'Italia del resto non rifiutò mai cordialmente il lauro ai forti solisti: Rubinstein trionfò a lato del Liszt che fu particolarmente venerato: Saint Säens ebbe la sua parte d' incenso. Eugène d' Albert giovanissimo trovò entusiastico accoglimento: Enrico Ketten fu come l'amico di tutti a Firenze, a Torino, a Milano: Paderewski (Podolia 1859) non arrivò che nel 1898, ma per quanto preceduto da fama di eccelso non fallì all' aspettativa ed ebbe un vero trionfale successo. Se si volesse continuare l'elenco dei solisti famosi del secolo si scriverebbe un volume: anche a darne la semplice enumerazione si andrebbe per le lunghe Imperocchè tutti indistintamente gli strumenti ne ebbero; e l' arpa (Thomas, Godefroid, Aptommas, ed in Italia la Sacconi, Lorenzi) ed il flauto (Berbiguier, Briccialdi, Taffanel) ed il clarinetto (Ernesto Cavallini) e la tromba (basti citare il fiorentino Brizzi al quale Rossini diceva che certo sarebbe stato egli il prescelto dal Padre Eterno per svegliare il giorno del giudizio universale i morti colla sua tromba *mirum spargens sonum*), e via dicendo.

G. L. Duprez.

Ma lo strumento che novera maggior numero di solisti è il *violino*.

Il più straordinario forse tra i concertisti di tutti i tempi fu Nicolò Paga-

nini (Genova 1784 Nizza 1840). Le avventure della sua vita costituiscono un romanzo del quale la fantasia popolare allargò straordinariamente gli incidenti; la sua carriera fu una acclamazione continua. Allievo più di sè stesso che di qualche maestro che trovò quasi per via, egli era giunto in fresca età a tal punto di abilità che il Rolla uditolo esclamò nulla più essere in grado di insegnargli. Carattere strano, cuor generoso, non spavaldo ma profondo sprezzatore del mondo, largamente benefico e credente per quanto sia stata negata alla sua salma per qualche tempo la religiosa sepoltura, Paganini non fu raggiunto da alcuno nel fascino che esercitava sulla folla in tutti i paesi d'Europa. Aveva anche fisicamente attitudini straordinarie per lo strumento, di guisa che alcune delle sue composizioni di strano ma sorprendente effetto non poterono più essere eseguite da altri nonostante lo studio e l'applicazione più indefessi.

Roberto Stagno.

Fu Camillo Sivori (Genova 1815-1896) che secondo l'opinione generale ne raccolse l'artistica eredità. Sivori rifulse per molte qualità, come potenza di suono egli fu fors'anche superiore al suo maestro ed autore, ma gli mancò quella impronta di novatore nel suo campo che ricordò Paganini, e dovette più al tenace e continuo lavoro proseguito giornalmente fino agli ultimi anni che alla facilità di natura il suo meccanismo trascendentale. Egli agì ciò non ostante sulla folla, se non altrettanto quanto Paganini, tuttavia in modo che oggidì può parere quasi inusitato: e con coscienza lodevole d'artista cercò anche quando fu un po' avanti negli anni, di redimere alquanto dalla semplice virtuosità il suo repertorio, nel che non fu seguito del pubblico il quale alla fine di un numero di stile plaudiva l'interprete, ma chiedeva ancora le *Streghe*, la *Campanella* o qualche altra delle numerose ed inconcludenti fantasie paganiniane.

Come favor di pubblico i due citati violinisti non furono forse eguagliati: ma questo non è criterio che basti alla nostra commemorazione. Quindi riferendoci più in alto e valutando complessivamente per i varii lati, pubblico plaudente compreso, i solisti più acclamati registriamo ancora dopo l'epoca Paganiniana a Antonio Bazzini e Guido Papini, dei francesi e belgi Baillot, De Bériot, Alard, Massart datosi presto all'insegnamento, Henri Vieuxtemps, Isaye, Sauret, dei Norvegesi Ole Bull, dei Tedeschi Ferdinando David, Ernst, Laub, Wilhelmy, e maestro solenne di stile Joseph Joachim, (Kitze 1831) tra gli Spagnoli Pablo de Sarasate, Fernandez Arbos.

Un raggio soave di poesia venne al violino del femminile eterno nel secolo presente.

Monumento eretto dalla Spagna a Gayarre, opera dell'artista M. Benlliure.

Al principio del secolo la Parravicini (Torino 1769, specialista della musica di Viotti, che non volle mai unire ad alcun' altra in pubblico nei concerti, è applauditissima in Francia ed in Germania. Poi sono le sorelle Maria e Teresa Milanollo Piemontesi ancor esse, di Savigliano, prodigiose tanto pel sentimento che per la tecnica, che dal 1838 al 1848 percorrono l'Europa portate ovunque al settimo cielo: mancata la Maria il 21 ottobre 1848 Teresa Milanollo continua i trionfi, sempre pronta a sovvenire i poveri ed i bisognosi, fino al 15 aprile 1857, giorno in cui va sposa al capitano Teodoro Parmentier ancor esso buon musicista. Teresa Parmentier Milanollo vive tuttora a Parigi. Di Teresa Milanollo scrisse Pacini che essa era *il primo violinista del mondo*, altri la proclamò la *sacerdotessa inspirata dell' arte*. Certo nessuna la superò nella nobiltà, nella squisita purezza e grandiosità dello stile.

Verso il 1850 Virginia e Carolina sorelle Ferni, comasche, ancor esse artiste finissime e perfettamente affiatate, eccitarono vivissimo plauso dovunque; ed in quel torno cominciò anche a prodursi in pubblico Wilhelmina Neruda, boema diventata poi inglese pel matrimonio con Sir Hallè: la Neruda di buon ora prescelse e si dedicò quasi esclusivamente al genere severo, e le sue interpretazioni regolari ai con certi di S. James Hall a Londra continuate fino a questi ultimi anni diventarono famose e fecero testo.

Un' altra italiana di brillantissimo talento, Camilla Urso, ha da parecchi anni scelto a campo de' suoi successi l'America dove si è stabilita, e dove si può dire continua dispoticamente il suo regno.

L'ultimo ventennio ha visto una straordinaria fioritura di violiniste, specialmente dopo che Teresina Tua (Torino 1866) che esordì non ancora settenne, poi studiò a Parigi col Massart, risultando unico primo premio all'unanimità al Conservatorio nel 1880 contro venticinque concorrenti tutti francesi, si slanciò con ardimento e fortuna a lunghi e laboriosi giri di concerti in Europa, America e parte dell'Asia, concerti coronati dal più lieto successo. La differenza tuttavia fra la violinista torinese e le sue rivali fu essenzialmente che queste, passato il periodo dell' *enfant-prodige*, quasi tutte sparvero dall'agone, e Teresina Tua smessa la scoria della crisalide e dando ragione al vaticinio di Giuseppe Verdi, maturò il suo criterio e continuò a presentarsi ai pubblici tanto come virtuosa di rimarco quanto e più come interprete stilista, che il favore del pubblico e della critica non ha abbandonato.

Breve pur troppo ma simpatica fu l' apparizione di Metaura Torricelli (Frosinone 1865, Padova 1893) artista studiosissima troppo presto rapita alla carriera. Minor campo alla loro attività ebbero Arma Senkra, Maria Soldat ed alcune altre, ma non mancarono loro le più legittime soddisfazioni dell' artista.

Prima di abbandonare la categoria dei solisti accenniamo a due artisti che per molti anni rappresentarono con Camillo Sivori la terna elettissima dell'arte italiana: Alfredo Piatti e Giovanni Bottesini.

Alfredo Piatti, che Sir George Grove giustamente ritiene il più grande violoncellista dei nostri tempi, nacque in Bergamo nel 1822. Cominciò studiando lo violino ed a sei anni suonò nel teatro di Bergamo un pezzo di concerto espressamente composto dal Mayer: poi passò al violoncello e ben

presto, imberbe ancora, passò al posto di primo violoncello in sostituzione di suo zio Zanetti. Poi recossi al Conservatorio Milanese sotto il Merighi: a sedici anni cominciò a Vienna i suoi giri artistici. Passò a Monaco, dove Liszt, in attestato della sua ammirazione, gli regalò un violoncello di Amati. Poi fu a Parigi, poi in Russia ed a Londra, dove finì poi a stabilirsi. Quivi

Teresina Tua, dal dipinto di C. M. Ross.

diede grande incremento alla *Musical Union* fondata già da Ella nel 1844 e che durò fino al 1880, e contemporaneamente fu la colonna dei *Populars Concerts* di mondiale rinomanza. Modesto quanto valente, adorato dai colleghi per la lealtà e la franchezza del suo carattere, da tutti ammirato, Piatti non lasciò Londra che nel 1897, per fissarsi sul lago di Como, dove annualmente

villeggiava, e godere in seno alla famiglia il ben meritato riposo. Solista eminente anche nel campo della composizione acquistò bella fama, vuoi con buon numero di romanze e pezzi originali vuoi con sapienti armonizzazioni di musica antica, vuoi con *Studi ed esercizi* per uso degli studiosi.

Nel settembre 1897 Piatti colla Melba e la Tua e Ioachim e Bonamici rese artisticamente solenni le feste che la sua Bergamo tributava come centenaria commemorazione al suo grande figlio Donizetti. Poi l'artista cominciò a fisicamente declinare e pur troppo, mentre queste pagine stanno per uscire al pubblico, è giunta la dolorosa notizia che Alfredo Piatti ha chiuso gli occhi alle Crocette, presso Bergamo, il 20 luglio 1901.

Giovanni Bottesini (Crema 1821, Parma 1889) passò pel mondo entusiasmando i pubblici sopra il suo Testori, un contrabbasso che, dopo aver servito al milanese Fiando della famiglia dei burattinai famosi, era stato messo fra i ciarpami ed era rimasto carico di polvere e gradito albergo ad una miriade di ragni per anni ed anni, inoperoso fino all'acquisto che Bottesini ne fece coi primi denari che potè avere. Cominciò violinista, timpanista e *sopranino*, poi si recò a Milano dove, non essendovi al Conservatorio *posti franchi* se non pel fagotto e pel contrabasso, egli optò pel secondo.

Bottesini fu compositore fra i più pregiati nel genere sacro, nell'opera, nel quartetto ed in generi minori: pochi viaggiarono il vecchio ed il nuovo mondo più di lui, raccogliendo da' suoi concerti tesori che sgraziatamente non seppe conservare. Egli fu del pari direttore d'orchestra insigne, e pel primo concertò e diresse l'*Aida* al teatro dell'opera del Cairo.

Dopo aver per quasi mezzo secolo deliziato i pubblici come virtuoso, Bottesini anelò al riposo e fu nominato direttore del Conservatorio di Parma, ove avrebbe avuto quel quieto vivere che la sua generosità nel soccorrere le altrui miserie e la sua megalomania non gli avevano ancora assicurato. Ma pel riposo non sembrava fatta la sua natura tumultuosa d'artista, quantunque egli fosse all'apparenza la più mite e serena persona del mondo: ed a Parma egli cessava di vivere mentre avrebbe potuto ancora rendere molti servigi all'arte nazionale.

Reso ai solisti l'omaggio ben dovuto — e molti, forse troppi, si sono dovuti lasciare in disparte — non sarà fuori di proposito rilevare che indubbiamente essi, gli strumentisti in ispecie, furono efficace mezzo di propaganda musicale: ma certo più che un'altra ragione di arte la curiosità trasse spesso degli uditori a sentirli. Meglio assai giovarono alla vera educazione dei pubblici i grandi concerti che aprirono i nuovi vasti orizzonti sinfonico-corali alla maggioranza degli uditori.

I grandi concerti non sono punto una invenzione del secolo. Centocinquanta primavere addietro a Londra la smania musicale era passata dalla Corte e dell'alta Società negli industriali, nel popolo, in tutti, per modo tale che il *Ranelagh*, grande salone nel centro di Londra destinato ai concerti giornalieri, era spesso insufficiente alla calca degli accorrenti. Era tale in quel torno la smania di recarsi al concerto, che i giovani negozianti della City trasandavano i loro affari per assistervi, il che naturalmente non garbava di soverchio

alla flemmatica rigidità dei padroni. Allora un Sir John Barnard fece petizione al Magistrato perchè i concerti diurni fossero proibiti: e l'autorità consentì perfettamente a togliere questo inatteso intoppo a quel movimento di affari che aveva fatto danarosa ed autorevole la madre patria. Senonchè successe un fatto curioso: compressi, anzi soppressi ufficialmente, i concerti ripullularono privatamente con incredibile intensità. Fu una gara tra i cittadini danarosi per accaparrare artisti, organizzare *matineés*, acquistare la nomea di mecenati a buon mercato, accordare protezione ad artisti nuovi e lanciarli in carriera. Ogni altro *sport* passò per qualche tempo in seconda linea, questo nuovo artistico li battè tutti.

(fot. Guigoni e Bossi, Milano).

L. Mancinelli.

Cotesto è un periodo curiosissimo e poco noto di storia musicale. Fra quelli che ebbero gran giovamento da tale nuovo indirizzo della moda, vi fu il gran violinista torinese Giardini che, protetto da M.rs Lane, dilettante di grande valore e di numerose sterline, fece in buona compagnia di artisti nazionali (la Cuzzoni ed il Mingotti, cantanti esimii, il violoncellista Caporale ed altri) una campagna contro una confraternita di artisti tedeschi che cercavano di monopolizzare i concerti, e li suonò di santa ragione portando le mattinate di M.rs Lane al più alto grado d'arte di mondanità. Un altra Ninfa Egeria fortunata fu Lady Brown. Meno intelligente della Lane, la Brown era esclusivista: non esisteva per lei che lo stile italiano, e perchè aveva un po' deviato Haendel era stato da lei messo al bando, cosa vero, similmente assai indifferente pel gran musicista, la cui posizione, dopo la fondazione dell'Accademia di musica, era divenuta intangibile. Lady Brown non ammetteva tregua, e quando trovava che i giorni feriali della settimana erano stati accaparrati da altri trattenimenti musicali, essa non aveva paura di mettere in pericolo i vetri delle finestre nel suo palazzo organizzando esecuzioni clamorose anche nel settimo giorno della settimana, in quello che il puritanismo anglosassone vuole così scrupolosamente riservato alla Bibbia ed al riposo.

Ad un secolo e mezzo di distanza, l'ardore per i concerti non è diminuito presso i figli d'Albione: solo sono parecchio diverse le condizioni dei concertisti. Una interminabile quantità di solisti di ogni calibro invade la grande metropoli inglese regolarmente nella *season* principale, che va dal maggio al luglio, e nella secondaria, che dal novembre corre fino alla fine di gennaio, ed i concerti ed i *festivals* a Londra si contano giornalmente a dozzine. Gli illusi non finiscono mai, e nessuno si vuol persuadere che, a meno di una posizione artistica eccezionale, rinforzata da periodiche annuali visite alla capitale, l'audizione si risolve quasi sempre in *deficit* per la semplice ragione che le spese di locazione delle sale, della stampa e via dicendo sono rilevantissime, e i concerti gratuiti d'invito sono continui; per cui non rimane

all'uditore, per poco che appartenga al mondo londinese, se non l'imbarazzo della scelta giornaliera.

Ma certo per quanto riguarda le orchestre, nessuna metropoli ne conta delle così numerose, regolari e valenti, e nessuna ha tante visite di corpi musicali forestieri e di valenti direttori quante ne ha Londra presentemente.

Le società corali poi sono in Londra ed in tutta la Gran Brettagna fiorentissime, e questa diffusione rende possibile quella magnificenza di *festivals* di cui non si ha altrove idea. Gli statuti di queste società sono in generale assai rigidi, e per quanto riguarda la regolare frequenza alle prove inflessibili; chi manca senza giusta ragione ai *rehearsals* si presume dimissionario, ed è quasi subito sostituito da chi si trova per ordine d'iscrizione primo tra i sempre numerosi aspiranti. E sì che la qualità di socio non solo non frutta, ma talora è anche costosa, perchè per le grandi distanze, anche in Londra, la presenza alle prove si risolve spesso in uno sborso non indifferente.

Fra le dozzine di società corali esistenti nella sola Londra le principali sono:

1.° La *Royal Choral Society*, che in generale ha per campo delle sue esecuzioni la vastissima *Albert Hall*. Ne è *conductor* il professore I.I. Bridge: oltre settecento soci costituiscono il contingente che essa porta alle magistrali e grandiosissime esecuzioni dei grandi oratorii che formano il suo repertorio.

(fot. L. Ricci, Milano).
A. Toscanini.

2.° La *Queen's Hall Society*, diretta dal fervoroso musicista professore Alberto Randegger, che ha programmi molto eclettici, ed una singolare celerità di allestimento e di prove: i concerti di questa società sono affollatissimi.

3°. La società *The Bach Coir*, dedicata come il nome indica specialmente allo studio delle opere del grande di Eisenach. Ne fanno parte signori e signore della più alta società di Londra, che con mirabile assiduità sogliono radunarsi ogni martedì, durante nove o dieci mesi dell'anno in un'ampia sala del *Kensington Museum*, onde preparare due o tre audizioni per la Settimana Santa. Direttore è l'esimio professore Stanford, e lo zelo, l'attenzione, la diligenza di tutti i membri, indistintamente, è davvero mirabile.

4.° La *Madrigal Society* che ha scopo essenzialmente interessante per la storia della musica nazionale; la dirige il maestro Lionello Benson, i socii sono 150, ed i programmi dei saggi, che sono rarissimi ed hanno luogo davanti ad un pubblico di prima scelta, contengono essenzialmente madrigali senza accompagnamento.

In fatto di Società corali la Germania tiene ancor essa un posto essenziale: non tutte hanno scopo di studio severo, ma lo spirito di corpo e la disciplina sono veramente degni di alto encomio.

Il nostro paese le ha del resto viste all'opra, perchè talora esse vi fecero qualche escursione.

Una delle principali la *Kölner-Männer-Gesangs-Verein* p. e. compié il giro, della penisola dal 20 Aprile all'8 Maggio 1889, dando concerti a Milano, Venezia, Bologna, Firenze, Roma, Napoli, Genova e Torino con un brillantissimo successo. Fondata nel 1842 questa società ha duplice scopo: artistico ed umanitario: essa tende del pari ad esplicare il potente effetto educativo del canto duomini a quattro voci ed alla beneficenza impiegando i proventi dei suoi concerti in atti di carità e di pubblica utilità. Principi tedeschi e stranieri la favorirono e la protessero, i più grandi compositori la encomiarono, molte centinaia di migliaia di lire furono già da essa versate a soccorso dei bisognosi: e la società continua gagliardemente la sua brillante tradizione.

E. Mascheroni.

Incoraggiata dal luminoso esempio di questa società e della società corale di Zurigo, pur essa venuta a dar qualche concerto in Italia qualche anno addietro, la *Berliner Tafel* volle ancor essa tentare un giro di concerti in Italia e lo compiè con discreto successo nel 1899. Ma essendo mancata la preparazione larga ed accurata che si richiede sempre in queste circostanze, i risultati pratici furono assai meno brillanti, e fatti pochi concerti la società Berlinese rimpatriò senza lasciare le memorie della sua consorella di Colonia.

Nella Francia non vi fu tanta fioritura di corpi corali eminenti, per quanto il canto educativo sia tutt'altro che negletto, ma si stabilirono presto società di concerti di primo ordine, e Parigi ne vanta una che non solo è l'anziana ma è la più autorevole fra tutte le società di concerti del secolo: parlo della *Società dei Concerti del Conservatorio*.

Fu l'Habeneck capo d'orchestra all'Opera, che la fondò nel 1826: ed i primi *sociétaires* riunitisi nella sala del fabbricante di pianoforti Duport, poscia presso il Sieber, ottennero finalmente la sala del Conservatorio ove il concerto ufficiale d'inaugurazione ebbe luogo il 29 Marzo 1828.

Un illuminato ecclettismo fu e rimase la divisa di questa società, la quale però in tutti e quanti i concerti comprese una composizione di Beethoven. Solo una volta, durante tanti anni, Beethoven non trovò posto: al domani centinaia di lettere degli abbonati protestarono contro il *misfatto artistico*. Essere abbonato ai concerti fu sempre cosa ambita, ricercata, richiesta, per la quale vi era e vi è tuttora lunga lista di persone iscritte pazientemente in aspettazione

di un posto. L'orchestra della Società è di 82 strumentisti, tutti professori ed allievi premiati e licenziati dal conservatorio: del coro fanno parte 72 persone, il fior fiore degli artisti di Parigi. Dei diciotto annuali concerti pochi contengono assoli: e titolo di grandissimo onore per gli artisti è quello di essere invitati come *solisti* a prendervi parte. Questo onore toccò nel 1897 dopo che da oltre venti anni non era più stato fatto invito ad artisti italiani, a Teresina Tua che prese parte ai due concerti così detti spirituali della settimana santa, il 16 ed il 17 aprile.

I direttori, eletti sempre tra il corpo dei professori che sono socii furono successivamente dopo Habeneck, il Girard, il Tilmant, George Hainl, Deldevez e Taffanel, che nel 1891 si ritirò cedendo il posto al Marty.

Nel 1897 la società dovette lasciare l'antica sala ove da 70 anni circa la tradizione regnava, la sala umida ed afosa del Conservatorio, per la sala del Garnier all'*Opéra*: il terribile disastro del *Bazar de charité* aveva imposto questo sacrificio. Ma due anni dopo, per quanto lo spazio utile della sala sia stata ancora rimpicciolito, perchè furono distrutti dei palchi onde fare delle porte d'uscita, la Società riprese i suoi quartieri.

La Società dei Concerti del Conservatorio non bastando al desiderio dei molti che desideravano di accedervi come uditori, e poichè Berlioz aveva con splendido successo organizzato dalle grandiose feste musicali, sorse verso il 1861 l'idea di grandi concerti accessibili a tutti, e, in largo senso s'intende, popolari. Giulio Pasdeloup (Parigi 1818, Fontainebleau 1887), una notevole attività, che fin dal 1851 aveva stabilito una società orchestrale *des jeunes artistes* alla sala Herz, prese l'idea al balzo ed il 27 ottobre 1861 al *Cirque d'hiver*, allora *Cirque Napoléon*, diede principio a quella serie di *Concerts populaires de musique classique*, che diresse senza interruzione fino al 1884. Pasdeloup ebbe il coraggio di presentare al pubblico oltrechè Haydn, Mozart, Beethoven, e Mendelssohn, anche Schumann e Wagner ed altri che non avevano ancora acquistato cittadinanza artistica in Francia.

Camillo Sivori.

Ma il suo coraggio eccitò l'odio di non pochi *chauvins* irreconciliabili in quel tempo, i quali dopo parecchi avvertimenti in forma di insolenti plateali fischiate finirono per rovinargli materialmente l'impresa.

Edoardo Colonne, dapprima coi concerti del *Châtelet*, portò via buona parte di clientela al Pasdeloup; poi sopravvenne Carlo Lamoureux, e natural-

mente gli *habituées* si diradarono ancora ed il pubblico grosso, che così volontieri abbocca alle cose nuove preferì, le orchestre dei nuovi arrivati, che del resto non tralasciavano cura nè per la scelta nè per l'interpretazione dei programmi. Pasdeloup dovette smettere: il Colonne organizzò a suo beneficio un grandioso *festival* che fruttò 90.000 franchi, ed almeno il vecchio musicista accorato ed infermo non ebbe da soffrire negli ultimi suoi giorni, e dopo aver tanto lavorato per l'arte, la miseria.

In Italia i grandi concerti orchestrali non assunsero stabilità di ordinamento, ed anche questa pur troppo non durò guari, che da meno di un trentennio.

Fu il 12 Maggio 1872 che Carlo Pedrotti, coadiuvato da un manipolo di amici di buona volontà, alzò la bandiera dei *Concerti Popolari* al teatro Vittorio Emanuele di Torino. L'esito dei primi esperimenti fu tale da far concepire le più rosee speranze: i promotori rimasero sorpresi essi stessi dell'importanza che quasi appena nati acquistarono i Concerti popolari entrati di botto nella generale simpatia. Pedrotti fece miracoli di laboriosità disinteressata: con finissimo accorgimento scelse i programmi, senza urtare alcuna convinzione, senza piaggiare alcun corifeo di scuole artistiche, spigolando nel meglio della produzione nazionale ed accettando le più geniali pagine forestiere, non escludendo il concorso di solisti di alto cartello, accarezzando lontanamente il pensiero di poter poi *viribus unitis* con altre società filarmoniche sorte a Torino, (segnatamente coll' Accademia di Canto Corale fondata, come già si disse, in quel torno) presentare le più vaste composizioni sinfonico-corali. Sacrario pel pubblico che con religiosa attenzione vi si recava, palestra per molti nuovi autori che ottennero così di farsi conoscere, il teatro Vittorio Emanuele vide feste artistiche veramente memorande. E l'emulazione fece presto sorgere anche altrove nella penisola istituzioni congeneri che diedero anch'esse a sperar bene.

Alfredo Piatti.

Un' importante intermezzo nella cronaca dei Concerti popolari Torinesi fu la partecipazione all'Esposizione Universale di Parigi del 1878, con quattro audizioni che ebbero luogo nella sala del Trocadero il 6, 8, 11 e 14 luglio. L'iniziativa dei Torinesi destò la lodevole emulazione dell'orchestra milanese, che anzi poi la precedette nell'effettuazione del proposito guidata da Franco Faccio, ed amendue i corpi orchestrali fecero veramente onore al buon nome nazionale: ai due direttori furono conferite le palme accademiche. Anche l'orchestra romana avrebbe voluto recarsi a Parigi, ma non poté effettuare il proposito: ed allora con fraterno lodevolissimo tratto l'ottimo Pedrotti offerse a Luigi Mancinelli l'orchestra Torinese per l'esecuzione de' suoi *Intermezzi* della *Cleopatra*, ed il giovane maestro preludiò così alla sua splendidissima carriera.

L'orchestra milanese s'era spesse volte riunita per dare pubblici concerti

alla Scala, completando pel gran pubblico l'iniziativa e l'attiva opera della *Società del quartetto*, la quale era indirizzata ad un pubblico per condizione di cose più ristretto. E le memorie dei concerti milanesi alla Scala sono ancor esse molto nobili e degne dell'alto spirito artistico che aleggia nella capitale lombarda.

A Roma Ettore Pinelli (Roma 1843) aveva iniziato una Società orchestrale la quale tenne un posto ben distinto nella cronaca della musica in Italia in questa ultima metà del secolo. Poche e quasi casuali erano state le grandi esecuzioni orchestrali dal 1866 fino al 1874: l'arte melodrammatica aveva fatto porre in disparte quant' altro di grande era sorto a vita rigogliosa a Roma prima del 1866 — ha scritto il Parisotti, e perfettamente a ragione.

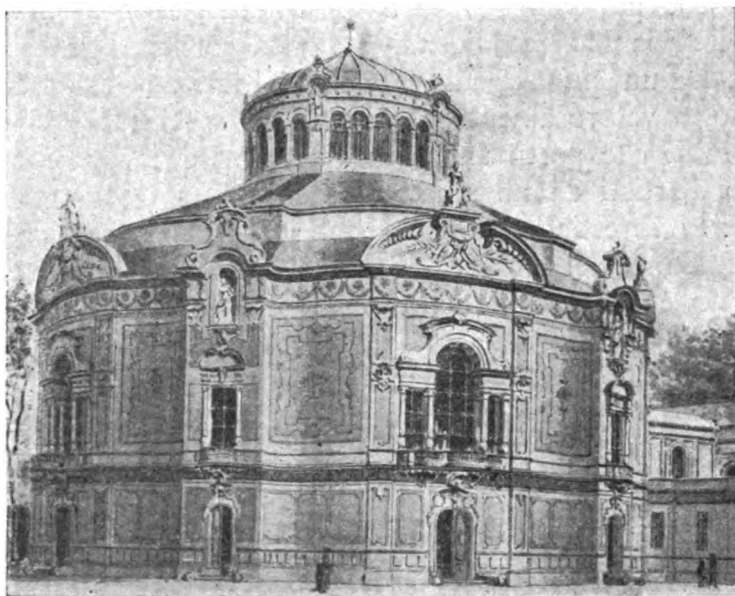
La *società orchestrale Romana* diede il primo concerto al teatro Rossini l'11 Maggio 1874, poi peregrinò in varî teatri, poi si fissò alla sala Dante, d' onde di rado si mosse e diede 174 concerti fino al 16 aprile 1898, tutti seguiti con vivo interesse dal pubblico e largamente encomiati dalla stampa: quasi tutti i concerti furono diretti dal laboriosissimo Pinelli.

Una sola volta la *società orchestrale* usci dalle mura d' Aureliano, e fu nel 1884 per recarsi a Torino, dove si potè fare una specie di rivista delle nostre forze orchestrali, perchè, oltre la Torinese e la Romana, si presentarono la Milanese (direttore Franco Faccio che diresse anche in quell'anno la Torinese, Carlo Pedrotti avendo accettato nel 1882 la direzione del liceo di Pesaro), la Napoletana (direttore Giuseppe Martucci), quella di Bologna (direttore Luigi Mancinelli) e una che fu chiamata Parmense (direttore Cleofonte Campanini). A Torino frattanto, partito, Pedrotti i concerti popolari continuarono interpolatamente, diretti qualche tempo da Carlo Fassò e da Giovanni Bolzoni. Nuovo vigore ripresero nel 1897 sotto la bacchetta di Arturo Toscanini.

L'orchestra torinese poi rinforzata ed affiatata diede nel 1898, direttore Toscanini, quarantatrè concerti nel Salone Verdi all'Esposizione Generale Italiana al Valentino: in esso vi furono duecentotredici esecuzioni di centoquarantatrè composizioni delle quali ben quarantotto nuove per Torino. Gli autori eseguiti furono 54, italiani 22, forastieri 34: quattro i solisti invitati, Teresina Tua ed Enrico Polo violinisti, Giuseppe Martucci e Giovanni Sgambati pianisti.

Registriamo queste poche cifre statistiche, facendo eccezione alla nostra regola, per dimostrare che non mancano gli elementi di vitalità strumentale nel nostro paese, per quanto, per ragioni che sarebbe assolutamente lungo esporre al presente, il movimento orchestrale in Italia sia fiacco. Invero procedendo con severo esame ben poche società in Italia regolarmente servono oggi alla musica strumentale da noi. Dura la Società del Quartetto di Milano, ma non ha l'orchestra come regola, piuttosto come eccezione: e Roma ha per eccezione qualche concerto orchestrale nella serie annuale della seduta che organizza l'Accademia di Santa Cecilia: e Torino è ancor essa ridotta a ciò che può capitare casualmente: Firenze non ha che esperimenti per quanto accurati quasi privati, a Napoli si è parlato spesso di una ricostituzione dell'orchestra su larga base, ma nulla si è fatto. Una sola associazione veramente florida viene segnalata ed è la Società del quartetto di Bologna.

La Società Bolognese ha dato dal 1879 al 1896 cento concerti tra vocali e strumentali, e vide i socii salire da 124 a 566: la diresse prima il Mancinelli poi Martucci, il quale con continuo lavoro la mantenne attivissima. Prima il Liceo musicale poi il teatro Comunale accolsero questa benemerita società; e rimasero memorabili molte delle audizioni ivi allestite. Tutte le sinfonie di Beethoven vi furono parecchie volte eseguite (la nona ebbe sei magnifiche interpretazioni): le principali composizioni di Brahms, le quattro sinfonie ed il *Faust* di Schumann chiamarono e chiamano a Bologna i più appassionati ed intelligenti musicofili.

La precarietà ... ecco il grave scoglio in cui inciampano le società orchestrali: e contro il pericolo non è facile attuare un rimedio. Certo molto di-

Palazzo dei concerti all' Esposizione di Torino del 1898.

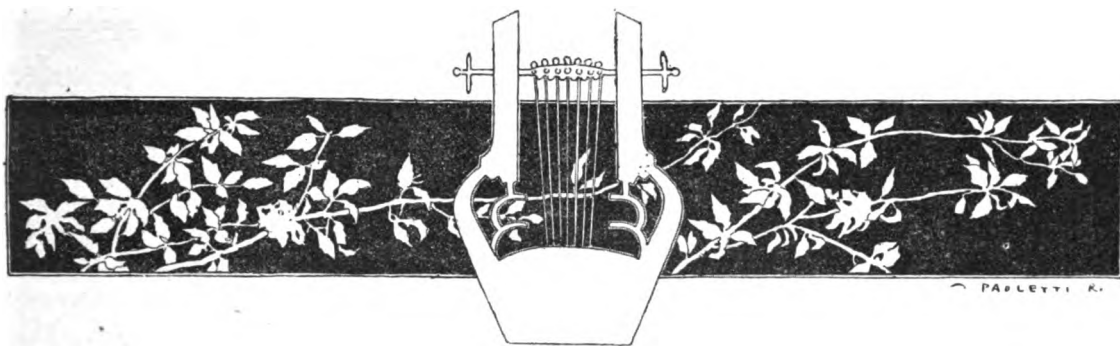
pende dal personale dei professori; alla stretta disciplina che è così ben compresa come logica necessità altrove raramente da noi ci si adatta: è dura verità, ma verità. S'aggiungano le crescenti difficoltà economiche generali che limitano le spese non di pura necessità, e che necessariamente hanno fatto diminuire gli abbonamenti ai concerti, che costituivano il fondo di scorta per gli iniziatori, le poche facilitazioni che concedono gli editori sul nolo dei lavori nuovi, e la volubilità della moda: e non ci sarà da meravigliare se il problema delle buone orchestre presenta tanta difficoltà di soluzione.

L'orchestra dovrebbe essere stabile, ed a questo intento si è promosso qualche esperimento devolvendo essenzialmente al corpo orchestrale i sussidî che in qualche città erano stabiliti per gli spettacoli teatrali. Ma anche questi sussidii male s'acconciano colle necessità dei bilanci municipali, e quindi non vi è molto da sperare da questo lato.

Una collettività minore e pure essenzialissima è quella delle *società di quartetto*, in senso stretto, cioè limitate esclusivamente alla musica da camera.

Ne ebbero e ne hanno le principali città, e questo è pel momento l' unico sicuro e dignitoso rifugio della musica pura. Anche qui la cronaca segnerebbe qualche saltuarietà, ma in complesso in queste tranquille acque si pena meno che nell'alto mare orchestrale.

Fra le iniziative più fortunate in questo genere va ricordata quella di Jean Becker (Manheim 1833-1884) che fuse ed energicamente diffuse il quartetto Fiorentino dal 1866 fino al 1880. A Milano l'Andreoli ed il Campanari, che fecero poi arditi esperimenti orchestrali, tentarono più volte, e con vivo entusiasmo di dare stabilità al Quartetto: a Bologna il Sarti con valenti colleghi si affermò assai distintamente; a Brescia, a Venezia, ed in centri minori si trovò sempre chi ebbe coraggio di iniziativa. A Torino a Napoli mecenati privati sostennero a lungo le *società*. A Roma cominciò quasi alla chetichella Tullio Ramacciotti, poi vennero lo Sgambati ed il Pinelli di conserva, poi altri. S. M. la Regina Margherita, appassionata ed intelligente cultrice dell'arte musicale, ha un *quintetto* al quale largì il brevetto di Corte: da qualche anno vi s'è molto valorosamente affermato coi valenti colleghi anche il calabrese Luigi Gulli, che portò anche in varie città d'Europa con pieno plauso il bel manipolo d'artisti da lui affiatato.

Fra i *quartetti* forestieri venuti in Italia dopo il 1888 ricordiamo quello di Robert Heckmann, del Rosè ed il *boemo*. Ma neanche fuori d' Italia in questo argomento è oro tutto quello che luce.

CAPITOLO VI.

SCUOLE, ACCADEMIE, STABILIMENTI MUSICALI

L'insegnamento libero ed il governativo — I Conservatorii e la tradizione nazionale — Istituti ufficiali e non ufficiali in Italia — Il Conservatorio di Parigi e le sue ramificazioni — Conservatorii in Russia, nel Belgio, in Austria, in Germania, in America ed in Inghilterra — Le scuole tipiche di Londra — Royal Academy, Royal College, Guildhall School — Scuola di musica sacra a Ratisbona — Speciali metodi di insegnamento — Choron — Il sistema Tonic-sol-fa — Stabilimenti industriali musicali — Fabbricanti d'istrumenti — La produzione italiana — I lutieri nazionali — Strumenti a fiato — Erard e le arpe — Le fabbriche di pianoforti Erard e Pleyel — Fabbriche inglesi e tedesche — Gli Steinway — Fabbriche d'organi — Case editoriali inglesi, tedesche, francesi, russe, americane — Editori italiani — La stirpe dei Ricordi — Francesco e Giovannina Lucca — Sonzogno.

difficile raccogliere senza seminare: diciamo quindi dei semenzai artistici, dei conservatori cioè e delle scuole. Anche questo sarà sommario accenno e nulla più, non ostante l'importanza capitale dell' argomento. Certo non sono le scuole che partoriscono il genio: moltissimi fra i talenti che fecero epoca furono più fiori di campo che fiori di serra, ma ciò non toglie alla convenienza, anzi alla necessità, che l'educazione artistica venga generalizzata, sia alla portata di tutti, ed ai doveri dello stato in proposito. Sulle questioni dell' insegnamento governativo o privato, libero o regolato da programmi,della quantità e della forma del concorso o della vigilanza dell'autorità, si scrissero centinaia di volumi. Non tocchiamo all'argomento: stiamo paghi a registrare pochi fatti ed essenziali col solo augurio che cessi l'indifferenza che in molti paesi, nel nostro essenzialmente, domina in chi può operare a pro dell'arte e del suo insegnamento.

Conservatorii ed accademie (mettiamo a paro scuole e palestre di esperimento attesa la loro analogia) hanno antichità di tradizione in Italia.

Santa Cecilia a Roma risale al 1566: la Filarmonica Bolognese, viva ed operante anche oggidì, fu stabilita da Vincenzo Carrati nel 1666, e la dotta città aveva già dal 1615 l'Accademia de' Floridi, fondata dal Padre Banchieri. Il Conservatorio di Milano compierà fra sei anni il centennio; le scuole di Napoli e di Venezia vantano titoli di antichità rispettabili e da tenersi sempre a conto allorquando gli istituti non si fossilizzano.

Dal governo direttamente non dipendono ora che cinque conservatorii: Milano, Firenze, Napoli, Palermo e Parma: ma non mancano altrove gli istituti di educazione artistica fiorenti. In linea di insegnamento non v'è differenza; in linea amministrativa forse le case procedono anche meglio e più sollecite quando si trova alla testa dell' istituto una attività ordinata senza l' intoppo di fittizia vigilanza governativa, di ingerenze inopportuna, di commissioni che troppo spesso non concludono in nulla e coprono inopportunamente i veri responsabili. A Roma (liceo di Santa Cecilia, direttore Marchetti), a Venezia (liceo musicale diretto da Marco Enrico Bossi), a Torino (liceo musicale diretto da Giovanni Bolzoni), a Bologna (direttore Martucci), a Pesaro (direttore Mascagni), a Genova, a Padova, ed in una quantità di centri minori in Italia chi vuole può studiare, e questo è l'essenziale.

Molte cose sono da completare, parecchie sono state fatte: sale comode e spaziose da concerto furono aperte, altre se ne progettano; varie biblioteche furono ampliate ed ordinate mirabilmente (quella per esempio di Santa Cecilia a Roma, che nel 1875 aveva 80 numeri ed ora s'avvicina ai 150 mila volumi). Ferve notevolmente la vita negli istituti artistici, e questo è ottimo sintomo per l'avvenire; ed è provvidenziale l' iniziativa locale privata, perchè veramente il governo non si cruccia molto d'arte e di poche quistioni si è andato occupando, e queste con strani favoritismi sta sovente rovinando, come pur troppo è troppo spesso sotto gli occhi nostri successo al Ministero della Minerva.

In Francia esiste una sola grande università, *Le Conservatoire national* di Parigi: ma questo istituto merita la più attenta considerazione.

La nazione Francese non ha mai scritto sulla sua bandiera, nemmeno nei tempi più difficili del suo passato, l'indifferentismo per le arti; musicalmente essa ci appare già ordinata in tempi nei quali molte altre non pensavano punto alla logica necessità di scuole artistiche.

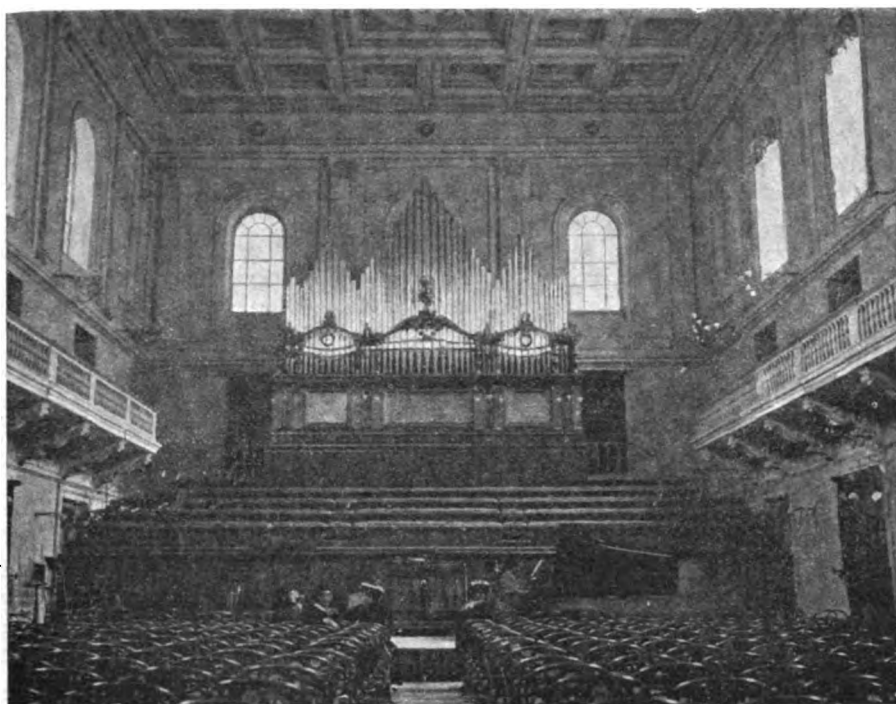
Allorquando Perrin e Cambert fondarono l' Accademia di musica nel 1671 essi recrutarono il personale cantante nelle *Maîtrises* delle chiese, ed ebbero la scelta fra oltre quindicimila *enfants de choeur*, la cui istruzione era ben più che rudimentale. Da queste *maîtrises* uscirono Legros, Rousseau, Chéron, Lays ed altrettali valori ben riconosciuti.

Le radici dell'attuale Conservatorio si potrebbero ricercare nell'*École de chant et déclamation* che Lulli fondò e diresse quando sottentrò a Perrin e Cambert nel privilegio dell'Accademia di musica. Sarebbe dunque un italiano che avrebbe stabilito pel primo il semenzaio degli ottimi artisti, semenzaio attorno al quale non tardarono a svilupparsi altre scuole similari, e specialmente una *École supplémentaire* fondata dalla Signora Le Rochois nel 1698, ed il famoso *Magasin*.

Molte scuole continuarono ad aprirsi ed a chiudersi nel XVIII secolo, ed in tutte noi vedremo affermarsi con onore l'insegnamento dei maestri italiani: nel 1784 all'*Ecole de déclamation et de chant* di tre insegnanti due sono italiani, cioè il Piccinni ed il famoso Langlé, che era nato a Napoli ed aveva fatto gli studi al Conservatorio della Pietà.

Vengono i giorni tormentosi della rivoluzione: tutto è scomposto, rifuso,

rinnovato, e la musica non sfugge alla legge generale. Le scuole musicali subiscono varie metamorfosi, finchè la Convenzione Nazionale il 3 agosto 1795 (16 termidoro, anno III) sopra rapporto di Andrea Chénier organizza definitivamente il *Conservatorio Nazionale* presente, stabilendo che questo istituto sia munito di una biblioteca, di una collezione di strumenti antichi e moderni e votando un credito di 240 mila lire per le spese.

L'impero comprese tutto ciò che v'era di buono nel pensiero e nell'opera del Conservatorio, lo mantenne, gli diede maggior estensione, lo rinforzò e crebbe i sussidii. Alla ristorazione, momentanee nubi si addensarono sull'orizzonte del Conservatorio: ma la ragione trionfò, si fece qualche cambia-

Sala de' Concerti al Liceo di santa Cecilia, in Roma.

mento più di nome che di fatto, e l'istituto continuò floridamente il suo cammino durante il secondo impero e sotto la Repubblica. La fortuna dell'arte ha voluto che fra politica e l'arte in Francia non si fossero mai compromesse, ciascuna si svolse nel suo campo.

Una delle buone venture del Conservatorio di Parigi è stata quella di aver trovato successivamente persone di grande onestà e di pratica attività che vi si dedicarono con tutto l'entusiasmo.

Bernardo Sarrette fu il primo di questi benemeriti, e si può ritenere l'effettivo fondatore del Conservatorio. Sarrette era nato a Bordeaux nel 1765; egli non fu quasi musicista, ma ebbe una di quelle intelligenze naturali che spesso nell'applicazione di una idea valgono meglio di uno specialista. Quando il Conservatorio di musica fu stabilito, la pompositá ufficiale esigette che la sorveglianza dell'istituto fosse affidata a cinque ispettori scelti dall'Istituto,

cinque gran nomi: Gossec, Grétry, Méhul, Lesueur e Cherubini, i quali insieme a quattro professori ne gerivano l'amministrazione. Dopo pochi mesi di questa sapiente combinazione burocratica, le cose zoppicavano parecchio, e si dovette pensare ad una mano più ferma. Fu scelto il Sarrette, il quale aveva per unico merito musicale quello d'aver riunito nel 1789 una cinquantina di *Gardes françaises* per formare il nucleo della banda della guardia nazionale, ma aveva dimostrato nel 1792 ottime attitudini amministrative allorchè fu chiamato a regolare le sorti dell'*Istituto nazionale di musica.*

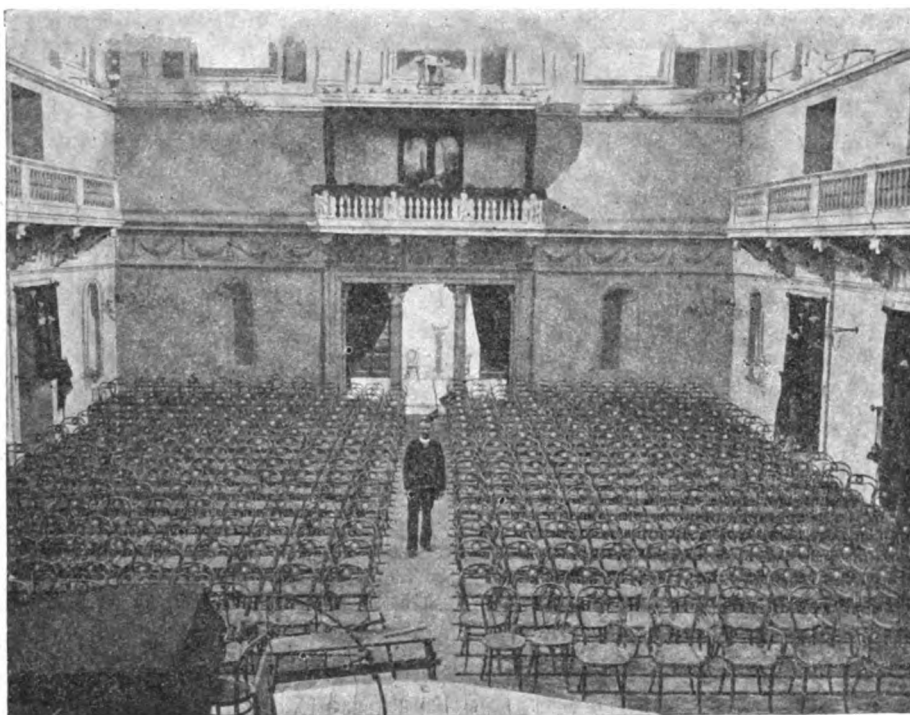
Quando il Sarrette fu chiamato al Conservatorio egli era... capitano di linea e stava per partire da Parigi onde raggiungere il suo corpo, il 103° reggimento. Eletto Commissario incaricato dell'organizzazione del Conservatorio, tutto cambiò, tutto fu a posto, tutto s'avviò a pratica conclusione. Per prima cosa egli chiamò a far parte del corpo insegnante Garat, Mengozzi e Crescentini, poi si diede al lavoro con inaudito zelo, ed i risultati della sua operosità si sono visti per tutto il secolo nostro. Il corpo dei professori voleva fin dal 1802 che il busto dell'operoso direttore ornasse il Conservatorio: ma venne la trafila delle autorizzazioni ufficiali indispensabili ed il busto dovette aspettare cinquantasei... anni per essere messo a posto. Il Sarrette era ancor vivo, e novantenne potè assistere al suo ben meritato trionfo.

Dopo il Sarrette diresse il Conservatorio Cherubini, poi venne l'Auber, poi Thomas, e tutti conservarono il prestigio e l'autorità dell'Istituto, e lasciarono tracce del loro sapiente reggimento.

Alla morte di Thomas il regime dell'Istituto parve un po' patriarcale: taluno parlò di cambiarlo; e si discusse pure di ristabilire l'antico *pensionnat* per le scuole di canto. Dopo molto dibattito, si rese l'ufficio di direttore temporaneo, e gli si mise allato un consiglio di direzione: l'avvenire dirà se questo frazionamento di responsabilità giovi all'istituto. Attualmente direttore del Conservatorio è Teodoro Dubois, che, dopo essere stato allievo distintissimo dell'istituto e *prix de Rome*, fece parte per lunghi anni del personale didattico del Conservatorio stesso, ed è l'autore di lavori teorici che si sono imposti seriamente all'attenzione degli intelligenti. L'insegnamento al Conservatorio è completo e razionale e l'allievo può ivi elevare il suo spirito, ornare la sua mente, imparare il maneggio assoluto dei mezzi tecnici dell'arte. Il numero dei licenziati annuale è eloquente: e le prove che essi danno negli annuali concorsi per il pensionato della Villa Medici di Roma, pensionato che assicura al vincitore per parecchi anni all'uscita dal Conservatorio l'agio materiale e la pace spirituale, sono sempre interessanti.

Il Conservatorio unico non poteva certo bastare ai bisogni dell'istruzione in tutta la Francia: si supplì stabilendo che avesse delle *Succursali*, indipendenti come amministrazione ma legate come programmi, come indirizzo, come spirito generale, ramificazione del fiorente albero artistico. Altre dipendenze minori di grado più lontano sono quelle delle *scuole nazionali* e delle semplici *maîtrises*; con questo metodo l'istruzione è largamente distribuita secondo il maggiore o minore bisogno della località.

Analogo metodo di *succursali* ha adottato la Russia, i cui ordinamenti musicali sono molto più recenti. Due sono in Russia i conservatori princi-

pali governativi: quello di Pietroburgo che fu oggetto di tante cure per Antonio Rubinstein, e quello di Mosca che si trova sotto la vigilante direzione del professore Safonoff. Amendue questi conservatorii sono largamente sovvenzionati non solo dal governo ma talora anche da privati. Al domani di un concerto a Mosca nel 1892 un ricco mecenate inviò duecentomila rubli al Conservatorio, onde attestare il suo compiacimento. E con questa e colle imperiali largizioni naturalmente l'istituto ha modo di estendere la sua azione, di far erigere nuovi locali, di aprire sale da concerto stupefacienti, di orga-

Sala de' Concerti al Liceo di Santa Cecilia, in Roma.

nizzare concerti e rappresentazioni d'opere intiere non solo russe ma italiane e tedesche e francesi.

Le succursali di questi conservatorii formano rete in tutte le provincie del vastissimo impero, non esclusi il Caucaso, la Crimea, l'Oural, non esclusa neppure la Siberia, dove si trovano scuole imperiali musicali ad Omsk, Krasnojarks, e dove altre se ne stabiliranno man mano che la grande ferrovia transiberiana s'avanza per collegare con ammirabile opera di civiltà il Caspio e il Pacifico.

Non ostante questo movimento musicale, vi era nel 1898 un paese nel vasto dominio dell'aquila imperiale russa dove non si trovava neppure un solo maestro di musica: e questo è un caso così strano e singolare a petto della pletora enorme di professionisti che ha invaso il mondo che il paese merita di essere citato per curiosità: esso è Oufa nell'Oural. Ben inteso che all'aprirsi del secolo nuovo i maestri saranno già pullulati a dozzine anche in quella lontana e quasi montanina legione.

Il Belgio non ha queste velleità di accentramento, eppure ha conservatori rinomati, quello di Bruxelles, illustrato da nomi come Fétis e Gevaert; e quello di Liegi.

Basati sul discentramento sono in massima parte gli istituti musicali in Austria e Germania. E tra questi ebbero speciale sviluppo in questi ultimi anni i conservatori di Berlino (per merito di Teodoro Kullak, Giulio Stern, e Iosef Ioachim) quelli di Colonia, Dresda, Lipsia, Monaco e Praga, che ricordano rispettivamente i chiari nomi di Ferdinand Hiller, Giovanni Federico Pudor, Mendelssohn, Hans de Bülow, Dionisio Weber, e quelli di Stuttgart, Vienna e Würzburg.

Infinita poi è la serie dei Conservatorii privati, i quali sono spesso diretti da autorità musicali riconosciute ed hanno un personale insegnante di primissimo ordine. Nel 1886 a Berlino v'erano oltre cinquanta scuole musicali. le quali regolarmente licenziavano ogni anno artisti in quantità.

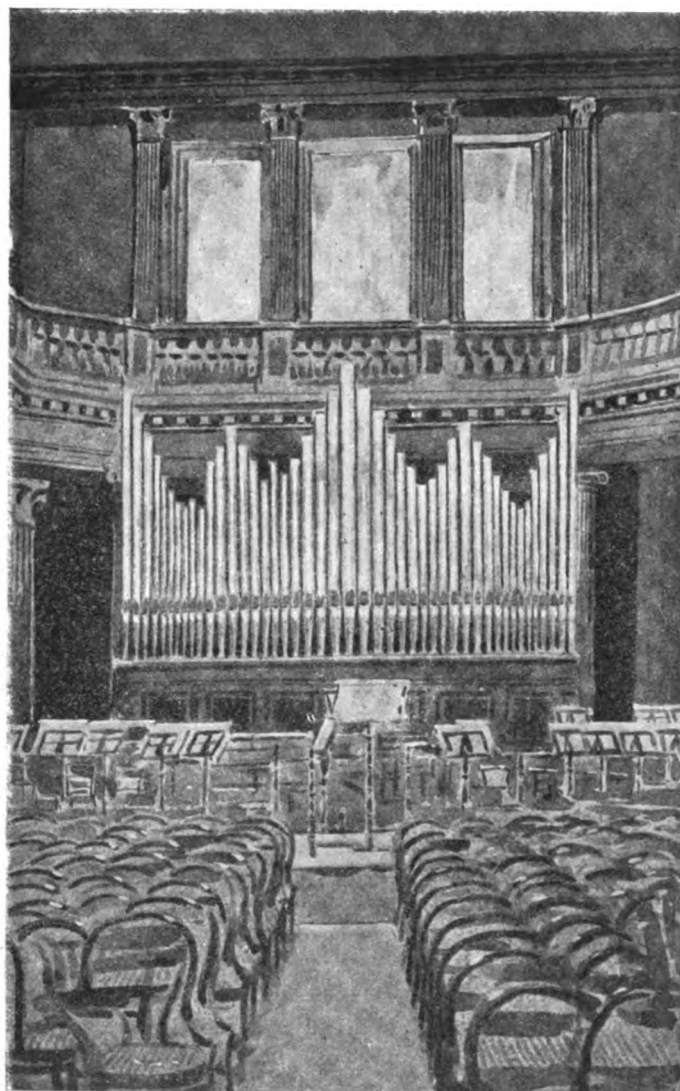
Nell'America del nord fioriscono buoni istituti in tutti i numerosi centri di attività, a New York, Boston, Chicago, Cincinnati, S. Louis, Filadelfia, Baltimora. Nella maggior parte sono stabiliti per iniziativa privata, e si potrebbe quasi dire devoluti all'industria particolare: non mancano in essi talvolta fantasmagorie veramente originali.

L'Inghilterra anche in materia di insegnamento musicale offre campo ad interessante studio; ma poichè l'ordinamento della scuola nel Regno Unito e nelle colonie è uniforme Londra ce ne fornisce un colpo d' occhio sufficientemente completo.

Quanti siano i conservatori d' arte musicale in Londra è un po' difficile sapere. Lo stesso *Musical Directory*, cioè l' annuario diligente che da quasi mezzo secolo pubblica la casa Ruddal Carte and C°, e che è guida utilissima, non ne arrischia l'elenco. Le scuole tipiche a Londra sono tre: *Royal Academy, Royal College, Guildhall School.*

La *Royal Academy of Music* funziona da anziana. Fu stabilita nel 1822 ed il largo favore accordatale da Giorgio IV e da Guglielmo IV è continuato dalla Corte sia col mezzo di concorso, sia col protettorato speciale. Dal 1830 circa i suoi concerti e le rappresentazioni date anche di opere intiere unicamente con personale proprio sono frequentissimi: cominciò con venti studenti ora ne ha quasi seicento, quantunque le tasse scolastiche siano molto rilevanti e si debbano pagare anticipate al principio dei corsi. La dirige Sir Alexander Campbell Mackenzie; anche perchè a disagio nei locali che le impediscono la voluta espansione essa è rimasta relativamente un campo un po' chiuso per indole alla modernità assoluta.

Il *Royal College of music* è situato in quartiere di molta animazione, vicino all'Albert Hall, presso a numerose stazioni ferroviarie ed a numerose linee di comunicazioni tramviarie, in un palazzo dovuto alla munificenza di un mecenate, M. Sanson Fox, che vi spese per l'impianto oltre 48 mila sterline, L'istituto ha acquistato giuridica personalità, cioè è stato *incorporated*, il 23 maggio 1833. Anche qui lo studiare costa caro: la tariffa dei diritti da pagare pel solo studio principale oltrepassa in media le 35 sterline all'anno, ogni *additional study* o *special class* è quotato con spartana indifferenza. E sì che il Royal

College ha la fortuna di avere patroni milionarii che imitano l'esempio del Fox e stabilirono posti di studii e borse. Chi poi desidera illustrare il suo nome per i posteri, non ha che da slegare i cordoni della borsa ad una circostanza qualunque di festività, centenario, genetliaco e via dicendo; così perfino il Rajah Sir. S. M. Tagore di Calcutta fu indotto a sborsare 4000 rupie per una annuale medaglia d'oro in commemorazione del matrimonio dei

Sala dei concerti nel Liceo musicale di Venezia.

Duchi di York. Ne è *principal*, ossia direttore, l'operosissimo musicista dottor Hebert H. Parry, persona di soda e varia coltura, compositore apprezzatissimo.

Il problema dello studio della musica *at moderate cost*, cioè a modico prezzo, fu risolto meglio dalla *Guildhall School*, che la Corporazione della City fondò a Victoria Enbankment, presso il ponte Blackfriars, nel 1880. L'allievo ha molta facilità di ammissioue in questa scuola, e se non può essere accolto *professional*, è accolto come *amateur*; in complesso si ha sulle tasse pagate nei

precitati istituti l'economia del settantacinque per cento, e magari le lezioni sono impartite da professori che insegnano all'*Academy* od al *Royal College*, giacchè nulla si oppone in Inghilterra a quell'onesto cumulo di occupazioni che altri sia in grado di sopportare.

Quest'immenso alveare artistico è diretto dal Prof. William H. Cummings, alla testa di una schiera di centododici professori. L'anno d'apertura si iscrissero 65 allievi che pagarono circa 517 sterline di tasse scolastiche. Nel 1896 gli allievi furono 3700, i diritti scolastici fruttarono 30000 sterline la media delle lezioni settimanali fu di 10,000.

Poichè si è venuti sull'argomento delle scuole musicali ancora ci sarebbe a dire delle scuole speciali e di quelle più specialmente indirizzate alla diffusione della musica nel popolo.

Quanto alle scuole speciali merita un cenno speciale quella della musica religiosa di Ratisbona, la quale cooperò efficacemente in questo ultimo quarto di secolo alla redenzione della musica da chiesa.

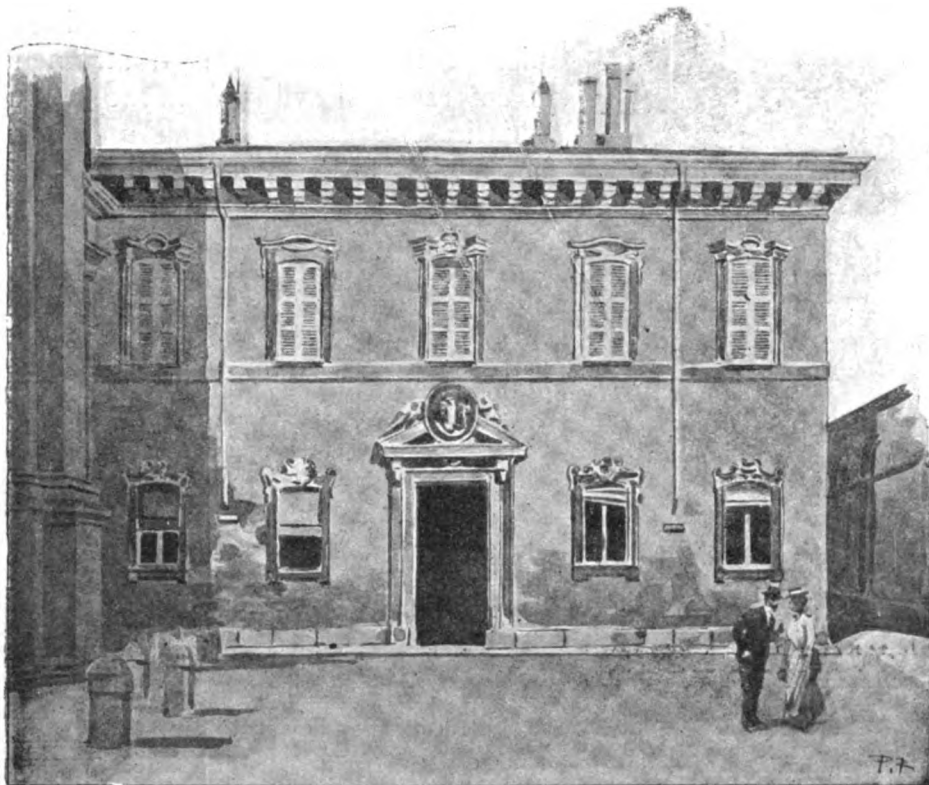
La diffusione della musica fu naturalmente argomento di numerosi studii, e molti furono nel secolo coloro che si proposero di studiare e semplificare il sistema di scrittura musicale in uso generalmente: ma nessuno giunse a pratico risultato ed il sistema rimase quale era, con poche semplificazioni ed essenzialmente riducendo di numero le chiavi musicali in uso. Molti poi si occuparono del vero e proprio sistema d'insegnamento. Alessandro Choron (Caen 1772-1834) se ne occupò con grandissimo amore combattendo egli povero, solo, privato individuo gagliardamente contro l'indifferenza; poi Parigi vide gli sforzi rivolti a questo scopo da Massimino Federico (Torino), 1775) da Bocquillon-Wilhelm, da Galin che inventò lo strumento pedagogico detto *meloplasto*, dai coniugi Chevé e da altri. In Inghilterra continuano gli specialisti, ed il sistema detto *Tonic sol fa*, da mezzo secolo attivato dallo Spencer Carwen, ha visto moltiplicare i seguaci, ma è ben lungi dall'essere assolutamente generalizzato.

I sistemi d'insegnamento sono magnifici trovati, e giovano talora; ma pure la loro azione è limitata: la salvezza sta meno in essi che nell'amore all'arte, nel comprendere l'elevatezza e l'utilità educativa; è l'ambiente musicale che occorre per rifiorire dell'arte, e questo ambiente non è sempre facile ottenere non ostante qualunque precauzione o cura.

Direttamente contribuiscono all'ambiente gli industriali diremo così della musica, cioè i fabbricanti d'istrumenti e le case editoriali, e quindi anche ad essi si deve estendere il nostro cenno sul movimento artistico del secolo.

Come produzione di strumenti è perfettamente naturale che si sia molto cambiato dal secolo XVIII al XIX: ma non in ogni ramo la quantità ha compensato la qualità.

Per quanto concerne gli strumenti ad arco, per esempio, le glorie degli Amati, di Stradivari, dei Guarnieri ed altrettali non sono state uguagliate: gli insigni artefici italiani non solo avevano con quasi divino intuito portato i loro strumenti alla perfezione anche secondo le leggi acustiche, ma nella foggia, nella vita che sembrarono soffiar loro, nella vernice stessa nessuno si sognò di arrivare a far loro concorrenza. Far presto e specialmente a buon

mercato e far bene è impossibile; ed il secolo nostro (che portò il prezzo dei violini di fabbriche tedesche e francesi tagliati automaticamente dalle macchine a cinque lire l'uno) quanto ai violini antichi non potè che ammirare, e venuta di moda la smania dei collezionisti portarne il prezzo ad un'altezza favolosa a 20, 30, 40 mila lire cadauno per gli Stradivari, e proporzionatamente per gli altri. E così dicasi per le viole, i violoncelli ed anche per i contrabassi. Ciò non ostante la tradizione italiana si mantenne con decoro sufficiente, ed anche di recente i nomi dei Guadagnini, che hanno così brillanti memorie famigliari, degli Oddone, degli Scarampella e di altri non pochi figurano

Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano.

con onore a petto dei migliori forestieri che in generale possiedono maggiori fondi di materiale, più larghi mezzi pecuniarii ed essenzialmente maggior agio di farsi conoscere.

Il forte delle innovazioni fu negli strumenti a fiato: si cambiarono foggie, si aggiunsero chiavi, si applicarono *ritorti* e macchine ai flauti, ai clarini, agli ottoni e perfino ai timpani, proclamando costantemente ad alta voce che si trattava di mirabili trovati. Ma queste nuove invenzioni ed applicazioni poterono al più condurre al risultato di offrire qualche maggiore risorsa d'impasto nelle bande militari, ed in questa specialità molti ad esempio del Sax in Francia realizzarono un progresso: quanto a timbro, cioè quanto a colore di voce, non c'è gran fatto da rallegrarci e coscienziosamente non si può affermare si sia fabbricato più di quello che si è distrutto. Commercialmente l'Italia non è rimasta addietro: basterebbe il nome della casa Pelitti di Milano a provarlo.

Il davidico strumento trovò in Sebastiano Erard un redentore dalle strettezze tonali tra le quali si trovava tanto a disagio. Erard (Strasburgo 1752, Parigi 1831) inventò a Londra nel 1811 l'arpa a pedale, colla quale fu possibile la modulazione fin allora vietata, e lo strumento prese uno slancio grandissimo. Fu così rapidamente apprezzata l'invenzione che in un solo anno, dicesi, l'Erard vendette per venticinque mila sterline de' suoi nuovi strumenti.

Liceo Rossini di Pesaro.

Coll' Erard passiamo nel dominio dei pianoforti che sono tra gli strumenti quelli il cui regno si sviluppò in modo più straordinario. Erard era figlio di un falegname ed entrò giovanissimo in fabbriche di pianoforti di Parigi, ove il suo spirito d'innovazione si fece presto palese con dubbio diletto dei principali i quali lo invitavano a portarlo altrove. Trovato un mecenate aperse un laboratorio proprio, ed in poco tempo non solo giunse a far concorrenza agli altri produttori ma prese il sopravvento, e quando egli immaginò e realizzò il meccanismo detto *doppio scappamento* allora tutti dovettero chinare il capo e compresero che la rivoluzione dell'antico clavicembalo, poi piano a tavolino, era entrata in un nuovo periodo.

Descrivere i particolari delle mutazioni operate dall'Erard e la loro importanza e l'influenza loro anche sulla composizione musicale non è qui possibile: la firma della casa passò poi, morto Sebastiano, successivamente a due nipoti. Lo stabilimento è tuttora floridissimo, e sotto alcuni rapporti, quello della limpidità del suono, della solidità e della durata dell' accordatura, la produzione di casa Erard rimase caratteristica.

Un' altra casa che esercitò su grandi basi l'industria dei pianoforti e che è ancora essa notevolissima è quella dei Pleyel. Ignazio Pleyel (Vienna 1757, Parigi 1831) allievo di Haydn, fu anzitutto compositore, maestro di cappella del conte di Erdödy, poi della cattedrale di Strasburgo dove prese stanza. Venne la rivoluzione e Pleyel fu accusato di essere un codino: per salvarsi fu costretto a rimaner tappato in casa per dieci giorni con un gendarme allato onde scrivere per ordine del democratico municipio un pezzo sinfonico descrittivo dell'assalto e della presa delle Tuileries con cori, spari di cannonate e stormo di campane. Finalmente potè pigliare il largo e naturalmente non aspettò il domani. Partì per l'Inghilterra. Giunto a Londra si affermò ben presto come compositore e dal suo amico Muzio Clementi imparò che si potevano fare buoni quattrini con una editoria musicale. Tornato nel 1795 a Parigi smise di comporre, e dopo qualche tentativo editoriale diventò fabbri-

cante di pianoforti. Era intelligentissimo, attivo, aveva larghi appoggi in alto: l'industria fiorì presto e sicuramente, e continuò per mezzo del figlio Camillo, poi di Alberto Wolf che entrò come socio, e che fu inventore del pianoforte a mezza coda e corde incrociate che Gounod scherzosamente battezzò per *crapaud*, nome che gli rimase, ed inventore anche del pianoforte a trasposizione e della *pedalière*. Ad Albert Wolf successe come capo della ditta Gustavo Lyon, esso pure perfezionatore, che introdusse un terzo pedale armonico utilissimo ai concertisti che se ne sanno valere. Poche cifre basteranno per indicare i progressi dell'industria. Nel 1813 Ignazio Pleyel scriveva al figlio Camillo: « arriverò facilmente a fabbricare 50 pianoforti in quest'anno e forse più ». Nel rapporto dell'Esposizione universale del 1889 la produzione e la vendita dei pianoforti Pleyel figurava annualmente da 2600 a 3000. Sommando il totale di questa produzione si arriva oggi al totale di oltre centoventicinque mila strumenti. Gli operai erano nel 1807 in numero di dieci, nel 1884 superavano i 600, oggi sono ancora cresciuti, e formano una grande famiglia ben provvista per l'oggi e pel domani con assicurazioni in caso di disgrazie, premi ai più laboriosi, soccorsi e pensioni, insomma con tutte le precauzioni dettate dalla morale e dalla logica.

Casa Pleyel ospitalissima fu uno dei convegni abituali dei più grandi artisti del secolo: non c'è nome illustre che non sia comparso nelle feste artistiche che ebbero luogo nella sua grandiosa sala.

Numerose sono le fabbriche di pianoforti che sorsero in Francia sulle orme delle due precitate, alcuna fiorentissima come quella di Henzi Herz, ancor essa lieta in tutte le occasioni di accogliere, appoggiare e presentare nella sua sala tuttodì le illustrazioni di ogni paese.

Conservatorio di Parigi.

Non nella Francia sola del rimanente l'industria dei pianoforti prese largo sviluppo, ma in Inghilterra, quasi contemporaneamente agli Erard ed ai Pleyel, e successivamente in Germania la concorrenza si fece animatissima.

A Londra, come già si accennò, Muzio Clementi era stato per parecchio tempo l'anima di una fabbrica di pianoforti. ed aveva guadagnato molti quattrini; non fu che nel 1821 che egli ne abbandonò la direzione al socio suo Collard. Un altro pianista fra i più operosi e rinomati Giambattista Cramer aveva stretto nel 1812 società con Samuel

Chappel e Francis Tatton Latour per la fabbricazione di strumenti: il Cramer poi si ritirò dalla ditta, ma rimase amicissimo della casa e continuò il suo appoggio agli amici. La casa Chappel è tuttora fra le più produttive del Regno unito: settimanalmente fabbrica da 25 a 30 pianoforti di varii modelli, che sono molto apprezzati dagli intelligenti. Per la immensa consumazione inglese crebbero e diventarono importantissime le case Bishop, Broadwood, Brinsmead ecc. ed anche oggidì i loro bilanci salgono a somme favolose.

Il Maestro B. Sarrette.

La Germania non stette punto indietro: e tutto il mondo conosce gli istrumenti di Bluthner, di Bechstein, di Schiedmayer e di molte altre case primarie che con immensi capitali e prodotti di primo ordine dominano il mercato.

Una delle più potenti case rimane quello di Steinway. La fondò Enrico ma essenzialmente la portò all' invidiato stato di floridezza suo figlio C, F. Teodoro Stainway (Brunswich 1825-1889), che giovanissimo se ne pose alla testa. Teodoro aveva solo venticinque anni allorchè il padre cogli altri quattro figli passò a stabilirsi a Nuova York per impiantarvi un'altra fabbrica di pianoforti e lasciò a lui la liquidazione dell'agenda. Ma dotato qual era di sicuro colpo d' occhio, il giovane Steinway in luogo di liquidare l'azienda a Brunswich l'affermò e la rese famosa. La liquidazione non avvenne che quattordici anni dopo allorquando, mortigli due fratelli, decise di lasciare la Germania per l'America, ove colla diligente cooperazione di suo fratello Guglielmo, superata una lotta energica per l'introduzione anche dei pianoforti verticali portò lo stabilimento al più alto punto di floridezza. Teodoro Steinway era un vero scienziato, e nel campo dell'acustica si era fatto una grande riputazione; la casa per le sue invenzioni fra grandi e piccine ottenne 33 brevetti di invenzione. Ritiratosi dagli affari verso il 1883 moriva sei anni dopo lasciando una fortuna di molto superiore ai cinque milioni.

Il nostro paese non è mai potuto entrare in gara nè colla Francia, nè coll'Inghilterra, nè colla Germania da questo lato; non sono mancate iniziative; ed ardimenti e la materia prima non sarebbe mancata: mancarono forse gli ingenti capitali. Nei piccoli pianini d'uso, verticali, qualche industriale è riuscito ad emergere a Napoli, a Firenze, a Torino. La casa Brizzi e Nicolai di Firenze, per esempio, le case Aymonino e Roeder di Torino hanno fornito e forniscono un più che discreto numero di pianoforti solidi e come prezzo assai convenienti.

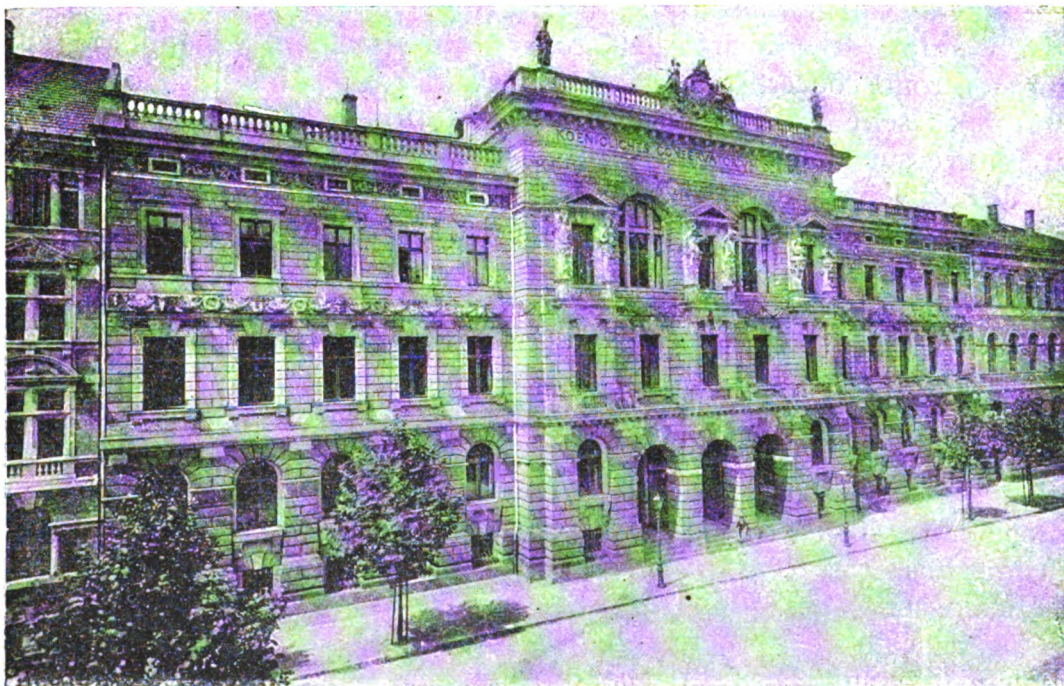
L'arte organaria prese ancor essa grandissimo sviluppo nel secolo XIX. Anche prima che si parlasse di riforma, la meccanica aveva dovuto adottare una lunga serie di modificazioni. In Inghilterra Flight e Robson, Hill ed Elliot, Bukinghamm, Allen William e Lincoln, i Gray, i Davison, i Willis furono

restauratori e costruttori di primo ordine: poi vennero Bryceson e Morten ed altre ditte presto salite in alto. In America le case Hook e Hastings di Boston, Rosevel a New-York, Clarke ad Indianopoli, Barkhoff a Pittsburg sono produttrici esimie.

In Germania il Walker di Ludwigsburg, il Rieger di Jägendorf, il Sander di Breslavia, il Sauer di Francoforte, ed altri non solo hanno provvisto e provvedono ai bisogni dei figli di Arminio ma lanciano i loro prodotti in Danimarca, in Polonia, in Russia. Il Belgio vanta il Merklin, Teodoro Smet, Enrico Vermeersch, Van Ditner, i Loret, Leonardo Dryvers, Anneessens ed una lunga schiera di costruttori valenti.

La Francia dopo una bella fioritura di artefici, quali i Clicquot ed i Dallery nel secolo XVIII, ebbe un periodo di relativa fiacchezza. Poi cominciò, col Carlier, continuò con Domenico Cavaillé-Coll e col Vautrin (il quale nel 1818, di 94 anni, disse che soltanto allora cominciava a comprendere lo strumento) e continuò con degni rappresentanti, alcuni dei quali forestieri naturalizzati.

Oltre il grande organo da chiesa i fabbricanti i francesi hanno molto sviluppato, l'Alexandre in testa, l'organo da sala portabile, l'*harmonium:* perfezionamenti essenziali furono introdotti ed ormai non ci sono che alcune case americane che facciamo ai Francesi concorrenza su questo terreno.

Da noi la memoria degli Antegnati e dei Serassi non fu guari offuscata per parecchio tempo: e non si parlò che tardi di innovare anzi di moderare

Conservatorio di Lipsia.

e di ricondurre l'organo alla sua primitiva dignità: poi vennero lunghe polemiche, acerbe battaglie. Soffiata l'aura della riforma, uno dei più solerti ed ardimentosi fu Giorgio William Trice, poco più di quattro lustri addietro:

le sue invenzioni furono aspramente combattute ma finirono per trionfare; e tutta una coorte di organari poco a poco accettò le innovazioui del Trice e di altri in perfetta armonia coi nuovi bisogni che la riforma della musica religiosa imponeva. I Locatelli di Bergamo, il Bianchi di Novi Ligure, il Fedeli di Foligno, il Morettini di Perugia, l'Inzoli di Crema, il Pietro ed il Cesare Bernasconi di Varese, Anelli di Codogno, Lingiardi di Pavia, Mentasti di Novara, Pugina di Padova, Bossi-Vegezzi e Mola di Torino formano una schiera di fabbricanti che sostiene gagliardamente il nostro buon nome nazionale.

Rimane a dire della più importante fra le evoluzioni compiute nel secolo XIX a pro dell'educazione, cioè di ciò che concerne l'industria degli editori musicali. Anzi più che evoluzione possiamo chiamarla rivoluzione, perchè al principio del secolo erano circa quattrocento anni da che Ottaviano Petrucci aveva inventato la stampa musicale con tipi mobili, ed il suo ritrovato era stato modificato e reso più pratico, ma tuttavia la musica stampata non era copiosa, durava il regno dei copisti, e chi voleva uno spartito doveva bravamente trascriverlo. — Oggidì invece il miracolo della diffusione è tale che ognuno ha il maggior comodo per leggere, studiare, acquistare le opere più utili, la musica costa almeno venti volte meno d'allora. Racconta Sir Giorgio Grove di aver speso la prima ghinea che gli fu regalata nell'acquistare il volume per pianoforte e canto del *Messia*, partiturina che ora costa uno scellino.

Un fatto curioso che il lettore ha già potuto rilevare è quello che quasi tutti gli editori del principio del secolo, specialmente in Inghilterra ed in Francia, furono concertisti ed in maggioranza organisti, pianisti o violinisti.

Apre la serie Muzio Clementi, il quale componeva la musica, la faceva sentire sui pianoforti della sua casa, la lanciava coi suoi tipi: più completo di così l'avviamento non si poteva immaginare; e naturalmente con questo mezzo Clementi fu uno dei rari artisti che molto lavorò, ma guadagnò anche molto.

Poco dopo di lui, cioè nel 1811 a Londra si mette a far l'editore Vincenzo Novello, organista titolare alla chiesa Portoghese, e sostituito alla Cappella di Sardegna in Lincoln's Inn Fields, e passando per gradi a stampare volumi di liturgia cattolica e poi del rito riformato, poscia oratorî, opere ecc. iniziò quella schiera di Novello e di Littleton che con tanta avvertenza seguirono il grande movimento musicale inglese, segnandone come le tappe con pubblico vantaggio e loro ininterrotta elevazione negli affari. Attualmente la casa è gigantesca: le partiture stampate per orchestra toccano il centinaio, sono quasi il doppio *gli oratorî*, le *cantate* ecc., pubblicati in chiara edizione nel comodo formato dell' *ottavo* per canto e pianoforte: una intiera biblioteca di volumi attinenti alla didattica, alla storia, all'estetica è pure stata pubblicata da Novello: giornali speciali, *Musical Times*, *School Music Rewiew* a prezzo favolosamente mite fanno da potenti ausiliari all'immenso movimento.

Altra luminosa attestazione della attività editrice artistica a Londra è la casa Augener. La fondò Giorgio Augener nel 1853, ed essa ha in modo speciale curato la popolarizzazione dei classici di tutte le nazioni con edizioni corrette

IL SECOLO XIX

NELLA VITA E NELLA CULTURA DEI POPOLI

OPERA ORIGINALE ILLUSTRATA
DEDICATA ALLE FAMIGLIE ITALIANE

I. VALETTA — A. SOFFREDINI

La Musica

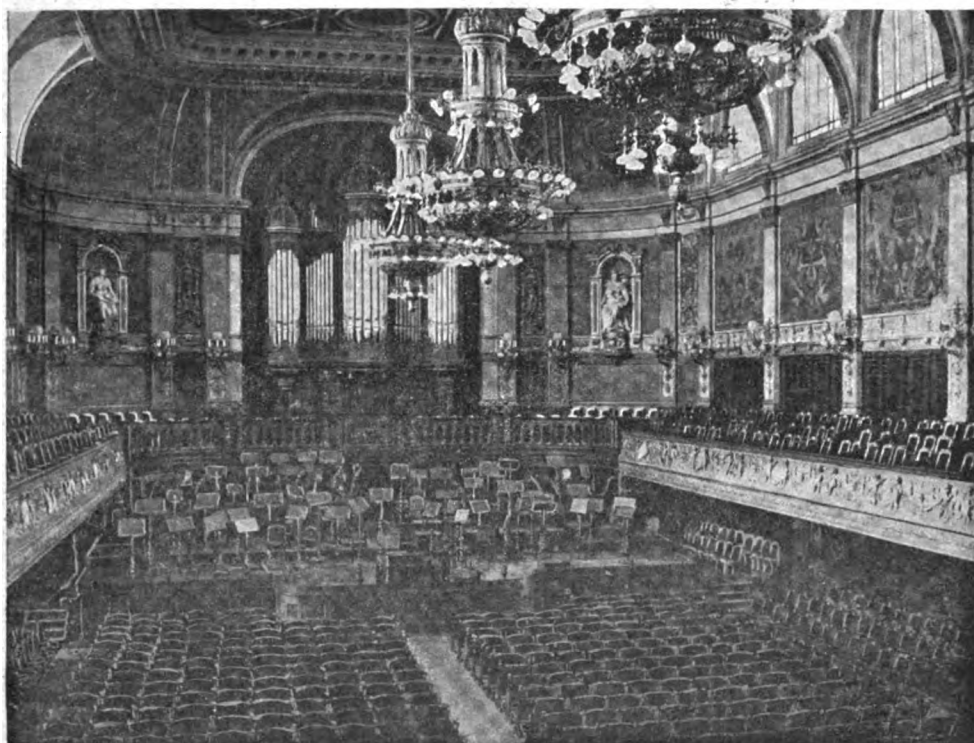
VITA. ARTE. SCOPERTE. POLITICA. INDUSTRIA. SCIENZ ... ECC

CASA EDITRICE
DOTT. FRANCESCO VALLARDI
MILANO

e su solida carta a buon mercato. Due importanti pubblicazioni regolari sono organi della casa, *The Montly Musical Record* e *Music Printing Officine.*

Anche la ditta Chappel e C. (alla quale già accennammo come fabbrica di pianoforti) è una forte casa editrice, ed attiva promotrice da oltre mezzo secolo di quei *Monday* e *Saturday Popular concerts* che furono scuole efficacissime di gusto pel pubblico dell'immensa metropoli.

Col Litolff, nato pur esso a Londra (1818), passiamo agli editori tedeschi.

Enrico Litolff fu compositore distinto, acclamato, e pianista, un *precoce* come si suol dire: a 12 anni allievo di Moscheles suonò in pubblico a Co-

Sala dei Concerti di Lipsia.

vent-Garden. Fu precoce anche nel matrimonio, perchè prese moglie a diciassette anni, ebbe infinite contrarietà, si ridusse a Parigi ove stentò a procurarsi il pane quotidiano mediante l'improba fatica delle lezioni. Poscia viaggiò per dar concerti, quindi fu per quattro anni maestro di cappella a Varsavia. Rimessosi in movimento, presto se ne stancò, e rilevata nel 1851 una modesta editoria fondata a Brunswich nel 1828 da G. B. Mayer, la portò ad alta rinomanza. Nel 1860 si trasferì a Parigi per dedicarsi soltanto alla composizione, e cedè la casa al suo figlio adottivo Teodoro che intraprese nel 1868 la pubblicazione delle *edizioni economiche*, conosciute ora per tutto il mondo e notevoli per la chiarezza e correzione della stampa.

A Lipsia fin dal 1800 Hoffmeister e Kühnel avevano fondato una casa editrice, che ebbe discreta fortuna: nel 1819 la rilevò Carlo Federico Peters, e fondò così una nuova dinastia di editori che non ha bisogno di presentazione

perchè la sua *collezione* dei classici e le sue pubblicazioni dei romantici moderni corrono ormai tutto l'universo. Attualmente le case Peters sono due, una proprietà del Dottor Max Abraham a Lipsia, l'altra di Giulio Friedländer a Berlino.

Altre case anziane sono quelle di Breitkopf ed Hartel, e quella dei Schott.

Veramente la casa Breitkopf, fondata da Bernardo Cristoforo nel 1719, non si dedicava da principio che alla pubblicazione di opere letterarie. Fu Giovanni, il figlio di Cristoforo, che entrato nel 1745 a farne parte volse il pensiero alle modificazioni da farsi al vecchio sistema di Ottaviano Petrucci e sviluppò molto arditamente il suo commercio. Associatosi più tardi con Goffredo Cristoforo Härtel questi introdusse nello stabilimento sociale il sistema delle lastre di zinco: e fu in questo laboratorio che Giovanni Ricordi apprese l'arte che poi portò in Italia.

La casa Schott di Magonza nel 1817 alla morte del suo primo iniziatore Bernardo Schott, che l'aveva fondata trentasette anni prima, andò divisa tra i suoi figli, che estesero immensamente il loro giro d'affari, e fondarono successivamente succursali a Bruxelles, Lipsia, Londra, Parigi, Sidney, Rotterdam. Fu la casa Schott la prima ad applicare la litografia alle pubblicazioni musicali: fra i lavori che le valsero maggior noméa figurano i *Meistersinger* e e la *Trilogia con prologo* di Wagner.

Ancora ci sarebbe a dire di altre importanti editorie tedesche, dell'Artaria, dello Schubert, del Cotta ecc. ma lo spazio ne manca.

La Russia ha numerosi editori ancor essa: colle comunicazioni ferroviarie così meravigliosamente crescenti il solo impero degli Czar basterebbe allo smercio di un numero doppio delle case attuali. Fra i più intelligenti e benemeriti editori, va segnalato Paolo Jurgenson di Mosca, un lavoratore fortissimo salito a forza di fatica e di volontà a posizione primaria meritamente invidiata.

In Francia anche le faccende editoriali, come molte altre, si possono dire concentrate nella capitale.

Una delle ditte più anziane fu quella del Lemoine: la ditta passò successivamente al figlio Enrico e poi al pronipote Achille, sempre stimata ed apprezzata in lento ma progressivo aumento. Una delle sue pubblicazioni che giovò assai, fu l'edizione economica delle opere dei più celebri compositori per pianoforte, iniziata nel 1858 colla denominazione di *Panthéon des Pianistes* ed imitata poi infinite volte.

Un savio eccletismo ha fatto molti proseliti alla firma della casa Durand. Maria Augusto Durand, compositore ed organista valente, associatosi con Schönewerk rilevò la casa che un Alsaziano, Gustavo Flaxand, aveva fondato nel 1847: attivi ed intelligenti i due soci seppero in pochi anni dare alla loro azienda un grande sviluppo: contro la nota dominante e non sempre giustificabile dello *chauvinisme* gallico, essi portarono un illuminato criterio di modernità; Raff, Brahms, Max Bruch, e specialmente Riccardo Wagner pel loro tramite più che altra via penetrarono in Francia.

Più specialmente gallico è l'editore Giacomo Leopoldo Heugel, il quale però conobbe bene il suo ambiente e come affari avviò magnificamente la sua casa: così dicasi del Brandus, del Leduc e di altri.

In America c'è vivissimo fermento negli editori. Non è che manchino le case forti, come per esempio quella Schirmer a Nuova York, ma molte sono dipendenze di case europee, ed essenzialmente non è possibile che uno stabilimento editoriale attenda al progressivo sviluppo tranquillamente, serenamente, e con vero utile dell'educazione artistica, come successe nel vecchio mondo fin qui. Si tratta di far presto, di camminare, anzi di spingere avanti a colpi di cassa, di non isfuggire la menoma occasione di momentanei affari, salvo a tralasciarli istantaneamente per aggrapparsi ad un altro, di inven-

Sala del Conservatorio di Napoli addobbata per il centenario cimarosiano.

tare le più matte cose, le più curiose copertine, le illustrazioni più originali. È incredibile la facilità colla quale un *manager* ardito ed in cerca di fortuna si lancia nella speculazione di stabilire una editoria, di appoggiarla con uno scampanio colossale, con concerti, audizioni, serate magari ipnotiche o gastronomiche. Gli affari sono avviati talora per migliaia di sterline; se arriva una bufera, l'impresario insacca alla lesta baracca e burattini, e chi s'è visto s'è visto.

Nella storia dell'arte musicale nazionale il nome della casa editrice che nel nostro secolo indubbiamente s'impone è quello della famiglia Ricordi.

Fondatore della casa fu Giovanni Ricordi (Milano 1785-1853), uno di quegli uomini di incrollabile energia che caratterizzano un'epoca ed onorano

un paese. Egli era violinista e direttore d'orchestra al vecchio teatro Fiando delle marionette, e contemporaneamente copista in un modesto bugigattolo sotto un portico di Piazza Mercanti, a Milano. Sbarcava a stento il lunario e le rare sue *aubaines* capitavano quando un *rondò colle catene* ed un' *aria di saccoccia* faceva furore alla Scala: allora si trattava di trenta o quaranta copie richieste, di un lavoro da tirar giù frettolosamente, ma che pure portava qualche soldo: nel rimanente dell'anno, specie d'estate, c'era ... da filosofare sul movimento musicale dell'inverno, più che da copiare. Il Ricordi intuì un largo avvenire se avesse potuto incidere la musica su lastre di metallo, come si faceva in Germania: far venire operai era un sogno per la spesa, per la distanza, per le condizioni politiche, per la lingua. Egli pensò di sparagnare: riuscì a forza di economizzare quattrino per quattrino a capitalizzare quel tanto che gli era indispensabile per arrivare fino a Lipsia; ivi giunto battè alla porta dell' Härtel anzi citato, chiese lavoro, fu ammesso come operaio nello stabilimento, e dopo pochi mesi, possessore dell'agognato segreto di incidere le note sul zinco, rimpatriò. Il copista era tornato incisore: ed il 18 gennaio 1808 nella nuova botteguccia di via Pescara Vecchia n. 4068 presso il Duomo, il numero primo del suo catalogo, *Le Sonate per chitarra di Angelo Nava*, faceva bella mostra di sè. Giovanni Ricordi era non solamente il primo ma l'unico che stampasse musica in Italia: nel 1812 conobbe e divenne amico di Rossini, poi di Bellini, Donizetti, Mercadante: il resto venne da sè, ed alla fortuna della casa cominciarono a suo tempo a giovare le opere di Verdi, perchè avvedutamente il Ricordi acquistò la proprietà dell'*Oberto di S. Bonifacio*.

Francesco Lucca.

I suoi successori non avevano che a seguirne le traccie di attività e di onestà e lo fecero senza deviare un momento del sentiero segnato. Alla morte del padre, Tito Ricordi (Milano 1811-1888) era da ventotto anni negli affari, e quindi il trapasso dalla casa non segnò pausa nel progresso continuo e razionale.

Oggi è capo della casa il figlio di Tito che ereditò dal padre e dall'avo il giusto colpo d'occhio, la passione del lavoro e lo spirito speculativo fortemente inteso. A queste doti Giulio Ricordi (Milano 1840) aggiunse quello di essere all'occorrenza vibrato scrittore e di essere un musicista perfetto ed un compositore garbato. Le difficoltà non lo spaventano, ed egli si getta arditamente innanzi quando l'interesse della sua vasta azienda la esige: certo nessun altro saprebbe con più vivace scherma tutelarlo.

Dallo stabilimento Ricordi rampollarono parecchie case: importantissima quella di Francesco Lucca che nel 1888 la ditta Ricordi rifece sua con regolare acquisto.

La Casa Lucca apparve fondata da Francesco Lucca (Cremona 1802, Milano 1872) ancor esso *ab initio* suonatore d'orchestra come secondo clarino, poi incisore del Ricordi, uomo intieramente dedito alla famiglia ed all'azienda. Ma difficilmente il modesto Lucca avrebbe fatto la sua fortuna, se non avesse avuto accanto un temperamento di rara energia e di singolar talento di iniziativa, infaticabile negli affari, consigliera avvedutissima, sua moglie Giovannina Strazza.

Caratteristica figura del mondo musicale italiano, la signora Giovannina fu una vera *self made woman,* perchè essa era la mente dirigente di tutte le mosse di Francesco Lucca, e, mancato lui personalmente rimase, a capo degli affari. Fu nello stabilimento Lucca che cominciò la tiratura a torchi e l'uso dell'inchiostro a vernice in sostituzione della mistura di nero di Roma e di olio fin allora usata: tutti i nuovi metodi per fondere il metallo per le lastre, e per la preparazione di queste per l'incisione furono messi in esecuzione.

La raccolta delle lastre dello stabilimento Lucca un bel giorno accennò a diminuire e nei capaci depositi si verificò un forte e visibile ammanco. Solo molto tempo dopo se ne seppe la ragione. Le lastre erano state fuse per ordine della signora Giovannina e ridotte a palle di moschetto e passate agli eroi delle cinque giornate. Ed i torchi dello stabilimento *alla macchia* come suolsi dire, tiravano canzoni patriottiche e proclami di rivoluzione in barba alla vigilanza della polizia austriaca.

Il formato in *ottavo* fu introdotto dalla Casa Lucca, e nel 1855 fu stampata la prima opera in chiave di *sol,* il *Poliuto* di Donizetti: i lavori didattici più utili furono sempre dalla Lucca accolti con premura speciale. Se aveva fede in un giovane, Giovannina Lucca non badava alla quantità ed alla durata dell'appoggio: il successo immediato non la preoccupava: era persuasa che spesso ad un rejetto dell'oggi è riservato un luminoso domani.

Giovanni Ricordi.

Pel *suo* Wagner la signora Giovannina ebbe una vera adorazione; essa combattè per quasi un quarto di secolo onde vedere accolto *Lohengrin* sulle scene italiane, e non smise la propaganda finchè non vide assicurato il trionfo. Popolarissima in Italia, essa non lo era meno in Germania, specialmente a Bayreuth, dove in occasione del banchetto d'inaugurazione del teatro essa aveva pronunciata una grande allocuzione meneghina che voleva essere poliglotta, chiudendo il suo dire col collocare sulla testa del maestro una gran corona d'argento.

Spinto da una calda passione per il teatro musicale, si è fatto editore musicale in questi ultimi anni Edoardo Sonzogno che già era attivissimo editore di giornali, libri e pubblicazioni. Al Sonzogno va resa la giustizia di un forte impulso all'educazione musicale popolare e di efficace e largo aiuto e più d'un maestro esordiente: fra i mae-

stri da lui lanciati col sistema dei concorsi sta Mascagni, vincitore appunto di una gara colla *Cavalleria*.

Sonzogno diventato anche assuntore di spettacoli aprì larghe braccia all'arte straniera, specialmente alla francese: *Carmen* è la migliore delle opere da lui introdotte in Italia. Una sua effemeride *Il teatro illustrato*, durata parecchi anni, fu una delle più eleganti e meglio redatte che si siano avute da noi.

Le case editoriali italiane non sono tutte, come le precedenti, a Milano: ve ne ha a Torino, a Firenze, a Roma, a Napoli, a Venezia, parecchie ben intenzionate, ma in generale così limitate di mezzi da non poter pesar molto nel movimento generale; quindi facendo punto possiamo quasi essere certi che non avremo rimorsi di eccessive dimenticanze, che in ogni caso certo non avremmo fatto apposta.

CAPITOLO VII.

TEORICI, STORIOGRAFI E CRITICI

Teoristi italiani, tedeschi ed inglesi — Storiografi — Fétis e Gévaert — Altri stranieri lavoratori in Europa — Critici francesi, inglesi, tedeschi — Tristi condizioni della critica in Italia — Le effemeridi musicali.

A completare il concetto esatto del movimento musicale nel secolo XIX, è indispensabile dire dei teorici, dei musicografi e dei critici: i primi sono la sapiente e pratica guida, i secondi insegnano come l'esperienza del passato giovi ai presenti, si sforzano i terzi di illuminare il cammino secondo i dettami della logica e della scienza musicale, animando i timidi, frustando all'occasione i presuntuosi, sgombrando il passo al talento ed al merito.

Di teorici il secolo iscarseggiò: molti di questi parvero, e furono in parte, illusi sul valore creativo, ma spianarono la via: e, magari, sostituendo ad errori patenti altri errori minori dei quali ormai si è fatta giustizia, camminarono verso la luce, o meglio verso la libertà dei movimenti dell'arte!

Lasciamo da banda i contrappuntisti: quantunque non si possa a meno di accennare a Pietro Raimondi (Roma 1786-1853) il quale raggiunse vette inesplorate, meno nel genere teatrale nel quale scrisse ben 62 lavori, che nel religioso, specialmente negli *Oratorî* uno dei quali, il *Giuseppe*, comprende tre partiture che si possono eseguire separatamente o congiuntamente, e ciascuna delle quali è di meraviglioso lavoro. Una fuga del Raimondi è a 64 parti, divise in 16 cori a quattro voci.

Ma venendo ai teorici, mettiamo a capo fila Bonifazio Asioli (Correggio 1769-1832), uno dei più insigni precettisti, scrisse giustamente Oscarre Chilesotti, che vanti l'arte musicale. L'Asioli aveva penato assai per imparare, era stato allievo da principio di maestri incapaci, e senza un sussidio del comune dove era nato, quantunque si fosse lanciato ottenne a scrivere, non avrebbe potuto avere un buon docente. Fu esecutore applauditissimo, improvvisatore di fantasia vivace, e specialmente atto al genere *fugato*: poi scrisse per teatro e per chiesa e per camera, ebbe parte essenziale nel Conservatorio

di Milano alla sua creazione nel 1808, ed appunto pel Conservatorio cominciò a scrivere trattati didattici, che poi si moltiplicarono, e per chiarezza, ordine e concisione furono e sono ritenuti modelli del genere.

Raimondo Boucheron (Torino 1800, Milano 1878) fu un altro trattatista e teorico di primo ordine: più fiorito, se così è lecito esprimerci, dell'Asioli, egli corse il terreno della teoria nonchè quelli della critica e dell'estetica con criterii obbiettivi che a' suoi tempi non erano comuni, e rese segnalati servizi alla cultura generale. Certo la sua *Filosofia della musica* studiata oggidì che da togata la critica si è fatta plateale, strana commistione di presunzione e di ignoranza, sembra partire da concetti ingenui: ma, se è vero che la logica non può essenzialmente cambiare di base, molto c'è da imparare ancora in quello e negli altri volumi del Boucheron, il quale intravide orizzonti positivi e specialmente onesti.

Raimondo Boucheron.

È impossibile registrare qui tutti i principali teorici che dall'Asioli e del Boucheron in poi si adoperarono all'utilissimo lavoro di semplificare il sistema e di dare in chiari termini la ragione logica delle regole e dei procedimenti artistici. Ne sorsero in ogni regione d'Europa, e se si deve dire il vero in fatto di trattati e di manuali, molti paesi si trovavano oggidì più forniti del nostro. Da noi si vive ancora nella erronea credenza che alla chiusa dei conti la riflessione non giovi sempre alla fantasia dell'artista, e si fa strana confusione fra la pedagogia a base di pedanteria e l'analisi, la quale frenando le aberrazioni è talora una vera provvidenza, ed in linea di pratica facilita più che altri non creda il cammino.

Sarebbe tuttavia deplorevole dimenticanza quella di non segnalare il nome di un modesto e benemerito lavoratore nel campo della storia e dell'estetica, di Alberto Mazzucato (Udine 1813, Milano 1875) che ebbe elevato e casto ideale artistico, e bandì splendide verità, che in mezzo al farneticare degli odierni nostri musicisti, come ben scrisse un suo biografo, più che mai è bene rammentare ad ammaestramento dei giovani. Sventuratamente il suo insegnamento al Conservatorio di Milano non diede tutti i frutti che era lecito sperare: non pochi però fra i suoi allievi ne fecero rivivere la memoria di uomo severo, colto, di artista squisitamente innamorato del bello. Fra questi cito volontieri il professore Amintore Galli, attuale docente di armonia e di estetica al Conservatorio stesso, attivissimo scrittore che ha licenziato per le stampe una gran quantità di lavori, e recentemente una *Estetica della musica* completa nella sua trattazione, chiara, ordinata, tale da riempire veramente una lacuna da lungo tempo lamentata, e da essere vivamente consigliata a tutti per lo studio dell'arte.

Oppressi dai pesanti volumi del Padre Martini e di Carlo Burney, i musicografi avevano al principio del secolo molto mediocre libertà di movimento; le biblioteche che si andarono man mano fondando e l'opera rinnovatrice di parecchi ardimentosi redense anche i musicografi, e poichè si trovarono successivamente numerosi a raccogliere copioso materiale, sorse fra essi taluno che riuscì ad ordinarlo, a trarne giovamento pratico sia colla redazione di storie generali, sia applicandosi a dilucidare epoche o punti speciali.

Uno dei più attivi fu Giuseppe Francesco Fétis (Mons 1784, Bruxelles 1874), il quale ai suoi meriti di organista, maestro di canto e compositore (per i quali forse non sarebbe passato ai posteri) riunì quelli di teorico e di storico che indubbiamente non lo lasceranno dimenticare. La principale sua opera di musicografo è la *Biografia universale dei musicisti e bibliografia generale della musica*, ingente fatica la quale è tutt'altro che scevra di errori e di giudizi critici pronunciati a cuor leggero, ma pure, per l'ampiezza del disegno e per la praticità, non è ancora stata uguagliata da alcuna di quelle che sotto nome di *Storia* o di *Dizionario* o di *Manuale* o di *Enciclopedia musicale* sono venute a farle concorrenza.

Alberto Mazzucato.

Dal Fétis la musicografia pigliò uno slancio che ha condotto a studi magnifici e che continua tuttora ad attirare a questo genere di ricerche menti elettissime.

Un altro belga, Francesco Augusto Gévaert (nato a Huysse nel 1828) anch'egli teorico, organista, compositore, ha illustrato la storia musicale con ricerche del più vivo interesse: basterebbe la *Storia e teoria della musica nell'antichità* a rendergli riconoscenti tutti i musicofili. E qui s'affollano invero gli scrittori ai quali una memore parola di gratitudine sarebbe dovuta: essi si chiamano in Francia Coussemaker, Choquet, Clément, Pougin, in Inghilterra Grove, Parry, in Germania Ambros, Langhans, Neumann, in Spagna Peña y Gòni, Pedrell e via dicendo.

Buona piega pigliarono le ricerche storiche anche da noi, e gli studiosi si sono moltiplicati in questi ultimi anni: non tutti sostanziali e succinti come Abramo Basevi, ma fervorosi, diligenti annotatori, pazienti scrutatori, espositori accuratissimi: cito i nomi di Francesco Florimo, di Oscarre Chilesotti, di Nicola d'Arienzo, di Luigi Torchi, del Tebaldini, e ne dimentico forzatamente molti. E buone speranze per la continuazione di questi studî geniali possiamo trarre anche da recentissimi volumi: l'elegante volume del torinese Luigi Alberto Villanis sul *Clavicembalo* edito proprio di questi mesi (estate 1901) prova come continui la serie dei valenti dotti concludenti e simpatici ricercatori nazionali nell'argomento.

Passando alla critica d'arte vi fu chi disse che i giornali uccisero i libri, e che la critica aveva ucciso la letteratura musicale.

Anche questa sentenza ha fatto il suo tempo, e, mentre aveva parvenza di verità un quarto di secolo addietro, ora è assolutamente esclusa dal fatto. Parlando solo del nostro paese, la critica non può ad ogni modo fare questo danno, anche perchè essa pel momento sgraziatamente è ridotta al lumicino.

I critici scarseggiarono al principio del secolo, pullularono verso la metà: ora diventano mosche bianche. Qui si parla della critica vera, elevata, illuminata, onesta, colta delle ragioni della storia e dell'estetica, guidata da buon gusto naturale ed insieme dalla conoscenza dell'arte, che non si lascia rimorchiare dal pubblico per vana soddisfazione di popolarità, che non cede a simpatie, od a raccomandazioni, che non s'aggioga a carri editoriali, della critica insomma che ha la coscienza della sua missione e crede il suo mandato nobile e degno, e non un semplice passaporto per imporsi agli ingenui e captare favori e comodi. Questa critica a dire il vero si è molto assottigliata, e pel momento imperano gli impressionisti dei quali infinito è il numero, e che hanno scritto sulla bandiera « libera critica e liberi spropositi » mettendo a base delle loro non sempre spiritose improvvisazioni l'assioma che, per discorrere d'arte, non solo non occorre saperla (il che sarebbe quanto dire che il miglior giudice dei colori è un cieco) ma che *bisogna* non averla studiata.

Per la natura del loro temperamento e per l'agilità dell'idioma vivaci critici apparvero i Francesi. Il ragionar d'arte ordinatamente non era in Francia consuetudine nuova (Rousseau e Grétry e tanti altri informino); quindi i critici francesi trovarono il pubblico di lettori senza bisogno di doverseli accaparrare col lenocinio delle frasi altisonanti. Sarebbe stata la virulenza di alcuni per contro che avrebbe recato danno, se precisamente lo scintillio dello stile non avesse attenuato le velenosità: il lettore intende che alludo al Berlioz, il quale veramente fu agli antipodi della moderazione. Ciò nonostante l'opera del Berlioz come critico fu molto influente: tutto ciò che diverte ha successo in Francia, ed ai libri del vivacissimo agitatore artistico ultramontano qualunque cosa si può negare, ma non che essi siano pesanti e non allettino alla lettura: del resto, poi, spesso il Berlioz peccò per fervore artistico, e se questo è veramente peccato, ha però tutte ed ampie le attenuanti, ed è peccato simpatico nei tempi nostri nei quali ci avviamo così generalmente all'indifferenza.

G. Francesco Fétis.

Attratto dalla corrente qualche italiano, nuotò a Parigi verso la metà del secolo nelle acque della critica militante ed armeggiò bravamente; ottennero molta voga Pier Angelo Fiorentino e Paolo Scudo.

Fiorentino era nato a Napoli nel 1816, e seguito il corso legale s' era messo a fare un giornale, l'*Omnibus*, ed a scrivere novelle e racconti storici e ad imbastire drammi come la *Fornarina* che, fischiata al suo nascere, fanatizzava poi a Torino. Fiorentino si recò assai giovane a Parigi, ove veramente sul principio non trovò molto amica la fortuna, e dovette soffrire ogniprivazione materiale. Le cose mutarono poscia per lui: fu collaboratore del *Constitutionnel* e poi del *Moniteur*: ed un colpo di spada bene inflitto ad Amedeo Achard cominciò a farlo temere anche da molti mediocri che gli movevano guerra. Pronto a rintuzzare ogni offesa che ritenesse fatta a lui od alla sua patria, dopo aver risposto a chi di ragione che se l'Italia era detta *terra dei morti* la Francia era un *ospedale di etici*, il Fiorentino ebbe popolarità grandissima di scrittore: e forse ne ebbe maggiore di quella palese, se è vero che molte novelle e pagine minori segnate da Alessandro Dumas erano uscite dalla penna dello scrittore napoletano.

Francesco Augusto Gévaert.

Paolo Scudo (Venezia 1806, Blois 1866) fu meno costantemente acerbo, ma esercitò con geniale attività la critica in molti giornali musicali e politici francesi. Spirito facile, scrittore brillante, parecchi suoi studi, come quello sul cavaliere Sarti, sono monografie complete ed interessanti.

Dopo lo Scudo, il *feuilleton* dei grandi giornali cadde raramente in mano ai forestieri (il Weber, per esempio, del *Temps* fu una eccezione): ma giornali e riviste principali continuarono e continuano con autorità efficace a tener viva la critica. Vi fu chi trinciò giudizi un po' spavaldi senza essere solido in arcione come il Jouvin, che sotto lo pseudonimo di Ioncières aveva per campo di battaglia il *Figaro*: vi furono scrittori brillanti ma poco competenti come Catullo Mendès: vi furono i critici troppo *maestri* e quindi proni al pregiudizio. Ma ve n'ebbe e ve n'ha una discreta quantità di valenti e simpatici: cito Blaze de Bury, ed il Pougin, ed anche Oscar Commettant. È peccato che St. Säens che aveva cominciato non abbia continuato: viceversa poi molti troppo giovani incompresi nei loro primi tentativi musicali, presuntuosi, prepotenti, offrono oggidì li poco edificante di spettacolo di rappresaglie di vendette, di malignità erette a sistema, dilaniando senza misericordia e senza distinzione tutti coloro che vengono a portata di mano.

La critica inglese s'avviò da gran tempo per la sua via: il Davison acquistò grande autorità nel *Times*, ove poi scrisse l'Hüffer ed ora scrive il Fuller-Maitland: il *Daily Telegraph* fu l'agone del Bennet, al quale non mancava certo la coltura non ostante l'eccentricità e la prosopopea. Generalmente i critici inglesi sdegnano le verbosità, s'attengono al sodo, e furono quasi sempre e si mantengono immuni dalle influenze sonanti a base di sterline.

Pesante e grave e quindi lenta e talora opprimente, la critica tedesca non si potè immaginare dalla maggioranza dei mortali senza la barba bianca, gli occhiali e la scatola da tabacco. La realtà è molto migliore dell'apparenza. La serenità non impedì mai l'urbanità ai censori[1], quando non si trattava di causa propria o di necessità disperata di battaglia.

Fu questo il caso di Roberto Schummann e di Riccardo Wagner, in tali momenti più polemisti che critici e polemisti feroci. Ma bisogna riconoscere che, specialmente lo Schumann, rese grande giustizia agli artisti italiani quando lo meritavano.

Dei critici moderni tedeschi ebbe la massima autorità Edoardo Hanslick (Praga 1825). Conosciuto specialmente per il suo studio *Del bello nella musica* l'Hanslick dal 1864 assunse la redazione della parte musicale nella *Neue Freie Presse* di Vienna, ove diede prova di lodevole equanimità nel giudicare autori nazionali e forestieri.

L'azione della critica nei citati paesi si svolse efficacemente nelle riviste mensili, nelle quotidiane gazzette e negli organi specialmente artistici, dei quali molti ebbero autorirà grande, a cominciare dai fogli famosi ove Beethoven era criticato e d'onde Schumann inviava i suoi fulmini o decretava le sue corone, venendo al *Signale* di Lipsia ed altre effemeridi talora quasi di semplice informazioni, ma esatte e garbate.

Filippo Filippi.

In Italia le cose volsero un po' diversamente. Le *rassegne* periodiche e le *appendici* settimanali diedero notorietà ed autorità a parecchi: ricordiamo i tre più popolari dell'ultimo quarto di secolo G. Biaggi, Filippi e d'Arcais.

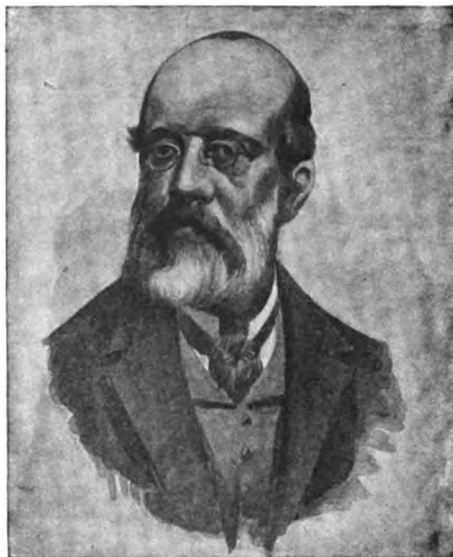
G. A. Biaggi (Milano 1819, Firenze 1892) aveva peregrinato nella gioventù in Piemonte ed in Francia, poi era diventato fiorentino d'elezione. L'arguta bonarietà del temperamento lombardo si era fusa in lui coll'attica finezza toscana per modo da renderne la parola e gli scritti esemplarmente perspicaci ed eleganti. Studiata musica al Conservatorio di Milano e conseguito i primi premii alla scuola del Rolla, egli si provò un momento a fare il concertista, attratto dalla carriera luminosa di Paganini: ma vennero i moti rivoluzionarii, ed il Biaggi lasciò l'arco e si mise a lavorare pel trionfo

della causa nazionale, così che a venticinque anni era segretario del governo provvisorio di Milano. Venuto l'armistizio Salasco, Biaggi riparò in Piemonte poi a Parigi, ove l'ambiente artistico che trovò in Casa di Rossini e la dimestichezza coi più eminenti critici francesi rinverdirono le sue aspirazioni musicali. Comprese quanto vi era da fare nel campo della critica in Italia, e tornato in patria cominciò quella campagna artistica che con tanta copia di erudizione e con logica così vigorosa condusse poi nella *Nazione*, nella *Gazzetta d'Italia* sotto lo pseudonimo di Ippolito d'Albano, nella *Gazzetta del Popolo* di Firenze, nella *Nuova Antologia* ed altrove.

Francesco Flores D'Arcais.

Rossiniano convinto pubblicò un *saggio* di una *Vita* del Pesarese che fu giudicato interessantissimo: lasciò incompleto il lavoro al quale risulta aver egli lentamente atteso, ed è peccato. Altri suoi studi importanti sono quelli sulla *Musica religiosa*, sugli *Strumenti a pizzico*, sulla *Riforma melodrammatica fiorentina*. Nella storia musicale versatissimo, appunto per effetto del processo storico a lui prediletto armeggiò a lungo contro quello che a lui sembrava ostruzionismo di scuole forestiere, formidabile avversario quando egli parlava come difensore della scuola nazionale.

Filippo Filippi (Vicenza 1830, Milano 1887) studiò legge a Padova e più per diletto che per professione s'applicò contemporaneamente alla musica. Trovatosi a Venezia nel 1852 quando si rappresentò per la prima volta il *Rigoletto* di Verdi ne scrisse qualche recensione, e fu poco dopo che Tito Ricordi lo incaricò di scrivere qualche articolo per la *Gazzetta Musicale* che era diretta allora dal Mazzucato. Della *Gazzetta* poi Filippi fu direttore finchè assunse il posto di critico d'arte nella *Perseveranza*, dove continuò fin quasi alla sua morte. Ben disse di lui Gaetano Negri: il Filippi fu maestro nella critica pronta e vivace, che coglie ed analizza le impressioni del momento, che ha quel tanto di scienza necessario a far sicuro il criterio, e quel tanto di leggerezza che permette di toccare ogni questione senza affondarvisi e restarvi impigliati. Delle frequenti sue peregrinazioni in tutte le città d'Italia dove si davano lavori nuovi, in Germania ed altrove lasciò memoria in un volume *Musica e Musicisti* di attraente lettura.

Francesco Flores d'Arcais (Cagliari 1830, Roma 1890) fu ancor esso uno degli strenui campioni nella critica in Italia per molti anni. Aveva studiato con passione, aveva provato a scrivere pel teatro in gioventù, e quantunque non avesse molto viaggiato all'estero, era bene al corrente del movimento dell'arte. Tenace nel concetto della supremazia della scuola italiana a qualunque costo combattè acremente quella invasione delle opere di Wagner che dal suo

punto di vista costituiva un pericolo. Nelle colonne dell'*Opinione* aveva acquistato grande notorietà, e quando potè concedette sempre largo appoggio specialmente ai giovani.

Oggidì la periodicità delle recensioni artistiche è sparita nel giornalismo politico, ed è venuta la confusione delle lingue comoda specialmente per chi ha tutte le ragioni di sostenere a spada tratta l'impressionismo. È giusto che i lettori non aspettino troppo a lungo le informazioni critiche, ma è illogico e dannoso che spesso con tanta leggerezza il giudizio si precipiti, mentre il lavoro rappresenta mesi e forse anni di coscienziosa e continua fatica. Ma il pubblico pur troppo beve grosso, e certo per produrre alcune recenti ubbriacature specialmente teatrali in Italia occorse e chi pagò il vino, e chi fece da coppiere, lancia spezzata della bontà del liquido. Peccato davvero che al domani della montatura il vino sia partito, e restino i fiaschi!

Leone Fortis.

Un sagace scrittore Leone Fortis, che aveva ben ragione di firmarsi il « Dottor Verità » scriveva testualmente nel 1886:

« Il modo con cui viene esercitata la critica musicale in Italia desta veramente inquietudine ed impone a coloro che hanno coscienza e sapere d'artista di opporre un argine all'invadente fiumana.

« Egregi scrittori perchè hanno una certa rinomanza di uomini di lettere non esitano a sentenziare in cose d'arte musicale, e si studiano di dar valore alle loro apparenti disquisizioni colla ricercatezza della forma e coll'autorità del nome acquistato nel campo letterario.

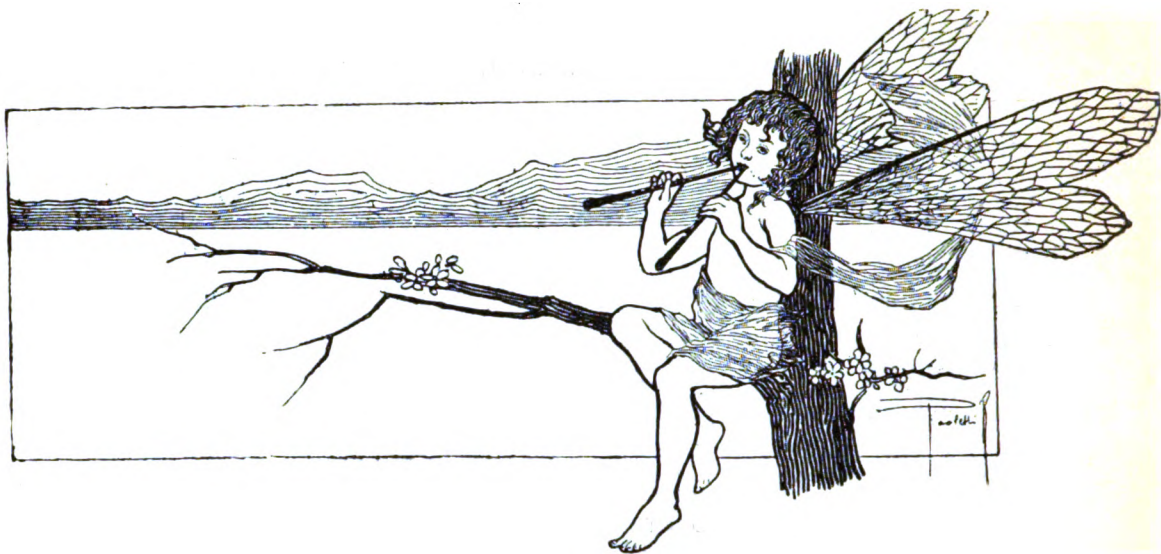
« Per quanto si possa acconsentire che il *Bello* nella sua essenza sia accessibile alle anime educate allo squisito sentimento, si deve però convenire che per giudicare dell'arte, la più sublime manifestazione del *Bello* e delle svariate sue forme, occorre una certa cognizione dei principi fondamentali, occorre il giusto criterio derivato dal particolare penetramento nei più segreti recessi dalla forma artistica di cui si vuole discorrere: tanto meglio se tale criterio sarà unito ad una pregevole coltura letterario-filosofica. E questo è più necessario nell'arte nostra, che non ha l'idea tipica (come l'hanno nel naturale la scultura e pittura) ma che per la sua metafisica essenza, a diversità delle arti plastiche e perfino della stessa poesia, non ha una realistica concezione ».

Il mal vezzo era stato, come si vede, segnalato da tempo: a questi tre lustri di distanza non è diminuito, anzi è cresciuto parecchio. E poichè il mondo è di chi se lo piglia, seguitano oggi, con quale giovamento dell'arte

lo dica chi ha fior di senno, a tener cattedra gli impressionisti che amano di proclamare altamente quella incompetenza che nessuno si è mai sognato di negar loro.

Del resto certe aberrazioni passeranno, come altre ne sono passate. Per citarne una è insensibile diminuzione il giornalismo teatrale quello che il povero Filippi in un momento di acre sincerità chiamava « peste, obbrobrio, vera negazione dell'arte ». Certo anche qui vi sono delle eccezioni, ma queste vanno facendosi semprepiù rare.

Non mancano però alcune effemeridi benemerite ed autorevoli le quali ci compensano di molte altre deficenze, delle limitazioni che sono imposte alle gazzette le quali sono organi esclusivamente editoriali, delle inopportune compiacenze, delle debolezze che infiorano la critica nazionale. E citiamo con vera compiacenza la *Rivista musicale* che da parecchi anni pubblica a Torino l'ediditore Giuseppe Bocca, rassegna indipendente nel più assoluto senso della parola, redatta con alti ed elevati criteri, che merita l'appoggio ed il plauso di quanti hanno realmente a cuore la prosperità dell'arte.

Il Leone della Musica.
(Da una caricatura di *Dantan* juniore

EPILOGO

Qualche parola, a mo' di conclusione, sull'avvenire della musica nel secolo prossimo.

Non erano proposito di chi scrisse questa memoria nè l'apoteosi nè la requisitoria dei fatti musicali del secolo: come corollario della nostra escursione si presenterebbe ora una domanda da soddisfare: quale sarà l'avvenire della musica del secolo XX?

È impossibile rispondere per via di mera deduzione.

Fu scritto e ripetuto che *l'avvenire stava nella musica strumentale*: questa è (come l'altra asserzione che *la luce ci viene dal nord*) una di quelle frasi la cui significazione è assolutamente elastica.

Come potrà l'arte rinunciare al più naturale, più espressivo, più commovente e vario mezzo fonico, alla voce umana? E non sembra una negazione di quella proposizione il risveglio dell'arte sacra per la quale la voce dell'uomo è parte essenziale? Ed autorizza il vaticinio il fatto che la musica sinfonica è venuta come vedemmo frantumandosi, e, scesa di dignità, sta smarrendosi per una infinità di meandri?

Forse volge all'occaso il periodo dei solisti più o meno acrobati, ma il danno non sarà grave se le nobili funzioni dell'arte saranno nel vicino avvenire meglio comprese dalla generalità.

Il teatro non ha orientazione sicura: passato dalle *convenienze* e dai *rondò colle catene* al filosofico, al simbolico, al realistico, per vivere deve trovare l'equilibrio: quando e come possa trovarlo è problema che sembra sfuggire alla determinazione.

Si tratta quindi per quanto riguarda l'avvenire della musica di un vero oroscopo da tirare proprio adesso, mentre mai fu così difficile il mistero del profeta.

Faccia quindi il lettore a sua posta, se gli talenta. A chi fece da guida nel lungo viaggio musicale non rimane che pigliar congedo augurandosi che la peregrinazione sia apparsa a chi lo seguì non monotona ma dilettosa.

IPPOLITO VALETTA.

MUSICA
COMICA
E
COREOGRAFIA
PAOLETTI B.

CAPITOLO I.

L' OPERA COMICA

Sua formazione — Orazio Vecchi nel 1597 — Goldoni — Cimarosa — Paisiello — Rossini — Verdi — Spagna, Germania ed Inghilterra — Cherubini e Paër — La Francia e l' operetta — Lacome — Planquette — Vasseur — Lecocq — Vienna — Suppè — Ancora la Francia e il *Café chantant* — Suo embrione — La *Chansonette* — Sguardo fra cose ibride — *Café-concerto* — Morale! — Berlino — Vienna — Parigi — Londra e l' *Alhambra*, il *Palace*, l' *Empire* e il *Cristal palace* — A Milano, due fanciulli canzonettisti — Ancora Londra — Dallo Chevalier a Fregoli.

L'*opera comica* è una forma drammatica, peculiarmente napolitana ». È così che scrive lo Scherillo nel suo aureo libro *Storia dell'opera buffana poletana.* Con quelle parole l'illustre autore non specifica la cosa, ma piuttosto la definisce in genere. — Lo crediamo anche noi. — Soltanto che al principio del secolo XIX cotesta forma d'opera era salita al più eccelso ed artistico stadio, laddove dal principio del secolo in giù, a poco a poco essa veniva a scemare d'importanza, per molte ragioni, delle quali crediamo primissima quella dell'accrescersi dello sviluppo del dramma lirico a soggetto serio. Ciò è detto sommariamente, si capisce, e non deve trovarsi tutta qui la causa, o le cause, del decadimento dell'opera giocosa, inquantochè di essa sono rimasti incolumi e vittoriosi, sfidando il tempo e i capricci dell'evoluzione artistica, alcuni superbi campioni, graditissimi al giorno d'oggi, quanto e più d'allora apprezzati.

Per questo non è fuor di logica ricercare piuttosto in quella forma d'opera un'altra, o altre ragioni, che al suo dissolversi hanno coadiuvato potentemente. Tutte le cose d'un tempo ebbero la stessa sorte: la semplicità dei mezzi fu scambiata per facilità; le creazioni del genio parvero cose da nulla, da chiunque facilmente imitabili; e così, d'accanto e d'intorno alle opere mirabili degli insigni musicisti del secolo decimottavo si affollarono, diremo così, si accalcarono tante e tante opere mediocri o nulle, che per la giocosità dei soggetti, sovente anche esageratamente berneschi, dilettarono le genti meno delicate; il commercio ne approfittò in modo spaventoso, i mediocri artisti comici, con lazzi e scurrilità frequenti, inebriarono le platee di risate e di plausi; l'arte mano mano allontanandosi cedeva il posto al mestiere!

Così i capilavori, per loro stessa natura concepiti nobilmente, se pur

dedicati alla facezia e alla burla, queste vi apparivano sbiadite e inefficaci; gli artisti dozzinali non poterono in quelle brillare coi loro *pistolotti* da baracca.

Accenniamo per adesso, e non studiamo l'argomento, e così facciamo per dare uno sguardo collettivo alla specie d'arte di cui dobbiamo intrattenere i lettori; e mentre accenniamo, saltiamo da un punto all'altro senza un prestabilito sistema; così, rammentando che il *Socrate immaginario* di Paisiello, la *Serva padrona* di Pergolesi, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa avevano rivoluzionato la seconda metà del decimottavo secolo, poco dopo il principio del decimonono quei capilavori soggiacquero alle suaccennate mediocrità comiche, che attrassero tutta l'attenzione delle platee, e motivarono quella reazione salutare, di cui diremo più avanti.

È indubitato che Paisiello, Cimarosa e Pergolesi emersero in quel secolo pur essi su tanti minori della scuola napoletana stessa; caddero poi nell'oblio gli uni e gli altri, per ritrovare al principio del secolo decimonono l'opera buffa come abbiamo accennato poco prima, intanto che, misteriosa combinazione di confronto, Rossini, giganteggiando col *Barbiere* e colla *Cenerentola*, facevasi deridere e scherzare dai dotti di quell'epoca, che lo chiamavano *uno scolaretto!*

Ma i mediocri contemporanei di Rossini si distrussero da sè medesimi, come già quelli contemporanei di Cimarosa e di Paisiello; i capilavori di questi ultimi furono gloriosamente esumati nella seconda metà dell'ora scorso secolo, intanto che lo *scolaretto*, ai grandi ed ai grandissimi altissimo maestro, portava il suo *Barbiere* alla popolarità universale, ininterrottamente, a delizia e godimento degli artisti, a sollievo e a riparo di malanni dei tanti poveri impresarî teatrali.

Gli autori del « Falstaff ».

Una cosa però è indubbia: anche l'*opera buffa* in genere è d'origine prettamente italiana.

Il primo tentativo fu fatto dal modenese Orazio Vecchi, poeta e musicista, che nel 1597 fece rappresentare a Venezia l'*Anfiparnaso*, commedia giocosa con musica, dedicata a Don Alessandro d'Este. E che fosse il primo tentativo c'è da crederlo, anche dal fatto che l'autore scrive nella prefazione della sua opera: « Non essendo questo accoppiamento di commedia e di musica mai stato fatto, che io mi sappia, da altri, e forse mai immaginato, sarà facile aggiungere molte cose per dargli perfezione, ed io dovrò essere, se non lodato, almeno non biasimato dell' invenzione »

Quello che fosse cotesta opera non lo sappiamo davvero, per quanto abbiamo ricercato, si sa però che era a base di maschere: Pantalone, Arlecchino, Brighella, e che il concetto si aggirava su delle burle, e più che altro su dei rigiri di parole bernesche.

Il teatro in quei primordi non presentiva, non prevedeva nemmeno, a che punto l'avrebbe condotto l'immaginazione e lo studio della vita; osser-

viamo anzi che nessuna forma d'arte incominciò così malamente, vogliamo dire così al contrario di quello cui essa avrebbe dovuto mirare, in rapporto alla presentazione sulla scena dei fatti comuni, o sorprendenti, della storia e della vita famigliare e intima. A Goldoni si deve l'evoluzione salutare, completa, inaspettata delle sorti del palcoscenico, e da Goldoni poesia e musica teatrale mutarono completamente faccia, indirizzo, carattere, scopo e resultati.

Manifesto col quale si annunciava alla Scala la prima rappresentazione del « Fastaff ».

Certamente che da quella verità semplice e deliziosa, della commedia e dell'opera alla fine del secolo decimottavo, si dovesse giungere alle contorsioni spasmodiche dell'una e dell'altra alla fine del decimonono, non c'era davvero da prevederlo. Siccome però agli eccessi d'ogni genere succedono sempre le provvidenziali reazioni, così oggi, nel momento in cui scriviamo, l'arte lirica sembra volgere a miglior sorte, e a poco a poco ritornare alle sane discipline del semplice, bellamente sposato al bello, al buono, all'utile, cui, trattandosi di teatro, si può aggiungere solo un tantino di verità.

Secondo il Lavoix fu nel 1714 che apparve per la prima volta il titolo d'opera comica per queste commedie, farse e *vaudevilles* con musica. L'opera buffa italiana però, o perfetta coi suoi capilavori, o mediocre colle sue follie magari stupide, fece prestissimo a diffondersi per tutto il mondo, cosa che non pone alcun dubbio sul primato nostro, e sempre e in ogni cosa che di musica trattasse.

Per quanto ci studiassimo di cercare il mezzo di far prevalere, almeno per un momento, quel genere in qualche altro paese, la cronistoria non ce ne offre il destro; è impossibile nemmeno immaginare quanto in tutti i paesi del mondo parve, e fu superiore la nostra *opera buffa*: non so se l'illustre collega che mi precede, trattando del *dramma lirico* abbia piuttosto cronologizzato il studio: io per l'opera comica, certamente non posso e non amo farlo; l'*opera comica* ha, dirò così, serpeggiato fra l'evoluzione dell'opera seria, camminando la stessa via, per giungere poi allo stesso risultato drammatico, se si pensa al *Falstaff* di Verdi, e al *Signore di Pourceaugnac* del Franchetti, che sono, colle debite riserve e debite distanze, i punti d'arrivo o di conclusione del mio arruffato scritto. Infatti, per quale scopo tener dietro ad una cronologia vera e propria, per migliorare le sorti d'un periodo che ebbe solo dei punti salienti, culminanti, come il *Barbiere* di Rossini, l'*Elisir* e il *Don Pasquale* di Donizetti, per restare poi assolutamente negletta fino allo

scorcio del secolo, col vano tentativo di Verdi? Se pel nostro paese, noi vogliamo davvero fermarci un pochetto sull'argomento, è di una dolorosa importazione che dovremo discorrere e delle conseguenze disastrose che ne derivarono, tante e tanto gravi per l'arte nostrana, che spinsero Verdi, dopo cinquant'anni di guai, a confezionare un medicamento, piegando il proprio, eminentissimo genio a forme e formule d'un tempo che fu, illustrando con le note cadenzate del suo *Falstaff* la sua celebre frase: *torniamo all' antico*!

E quest'importazione disastrosa è poi la cronistoria dell'opera buffa delle altre nazioni. *L'opéra comique* francese dei Bojoldieu, degli Adam, degli Hérold e degli Auber, venne e passò, nulla imprimendo di sè stessa nelle nostre immaginazioni, e cotesta *opéra comique* degenerò talmente, perchè già errata nel suo carattere e nel tipo, che procreò quella immortale *Carmen*, dedicata alle scene del teatro dell'*opéra comique*, e che è l'opera più tragica per eccellenza, dove certo non si ride mai, e dove si piange assai spesso! Grazie tante di quel *comique*! Noi che facevamo delle vere *opere buffe* a base di *risata* grassa e irriflessiva, non potevamo sviarci per piantarci su quella via; le dolcezze della *Muta di Portici*, dello *Zampa*, del *Caid*, della *Mirelle*, ecc. non riuscirono a farci desiderare il talento per imitarle; in quel tempo i fratelli Ricci davano il loro *Crispino e la comare*, il *Chi dura vince*, e noi accettavamo un *Pipelet* esilerantissimo, ed intanto ci deliziavamo nel *Don Pasquale* (un capolavoro), nell'*Elisir d'amore* (un altro capolavoro), nella *Cenerentola* e nell'*Italiana in Algeri* (come sopra) e ogni settimana ci facevamo buon sangue col capolavoro dei capilavori: *Il Barbiere di Siviglia*. In tutte queste c'è del buon sentimento, ma del dolore, no; per tale ragione il tipo sopra citato non ci fece recedere dai nostri ideali. Noi per l'arte lirica, tenevamo al nostro melodramma; la nostra *Norma*, lo sapevamo, non c'è parte del mondo che potesse distruggerla; dell'opera così detta di *mezzo carattere* non sentimmo mai il bisogno, e quando, a teatro, ascoltavamo le produzioni simili della scuola francese, non riuscivamo mai a farci la convinzione che fossimo a teatro per uno spettacolo d'opera comica.

Falstaff.

Nemmeno possiamo, in questo genere, fare cronistorie importanti degli altri paesi; il secolo XIX per essi fu tutto d'importazione; sul primo scorcio importammo noi, e Spagna, Germania, Inghilterra e Russia, si deliziarono e risero, a modo loro si capisce, contemporaneamente a noi, ed anzi, pare, più di noi, perchè alcuna delle nostre opere buffe si rappresentarono su quei teatri per delle centinaia di sere di seguito! Poi, nella seconda metà del secolo, la stessa importazione francese, e quindi tedesca, che fu disastrosa per noi, regnò in quei paesi, senza portarvi le stesse tristi conseguenze, pel fatto semplicissimo che quei paesi non avevano, in questione d'arte comica teatrale, nulla da farsi guastare!

Le *zarzuele* spagnuole, specie di annacquati *vaudevilles*, tipiche più che altro perchè a base di *boleri* di *fandanghi* e di *seguidilles*, date da noi e altrove, piacquero più o meno senza interessare: opere comiche russe, inglesi, prussiane, le mie ricerche non me ne hanno presentate, salvo le solite cose di casa, che vi rimangono, di cui nessuno si occupa; della Francia ho detto e dirò molto più ancora; così pure dell' Austria, che da Vienna ci spedì l'ultima goccia del velenoso tipo. L'*opera buffa*, ahimè, tramontava; il riso, questo bel dono di Dio, cedeva il posto al broncio, al meditabondo, e l'eccesso fu tale che perfino il sentimento del melodramma si ritirò piano piano, per ridurre le platee ad aule scolastiche e i palcoscenici a tante cattedre di filosofia!

Vittorio Maurel, primo esecutore del « Falstaff ».

E fu dalla Francia che il peggiore male per noi doveva arrivare, da quella Francia che sul principio del secolo faceva tanto cortesi onori di casa ai nostri Cherubini e Paër (italiano, di Parma) quel Paër il cui *Maestro di Cappella* oggi esumato, si può dire uno dei più fulgidi capilavori dell'opera comica; sicuro, la Francia che pure aveva dei gioielli non buffi, ma nemmeno serî, come il *Fra Diavolo*, *Les diamants de la couronne*, *Le domino noir*, *Les mousquetaires de le Reine*, *Le pré aux Clercs*, *Les dragons de Villars*, nel 1860 acclamò la comparsa dell'Offenbach, ahimè dolorosamente celebre per tutto il male che egli fece all'arte teatrale, malgrado indiscutibili qualità lodevoli ed una *verve* ed una sguaiataggine, spesso fautrici di risate infrenabili e di successi eroticamente deliranti!

Cotesto fu il turacciolo della fatale bottiglia!

Il facile e il grottesco, con una dose non piccola di scollacciamenti stomachevoli, trovarono, come è naturale, l'entusiasmo ovunque; il gusto del pubblico si traviò; ad un tratto le platee non vollero più che cantilene a base di *ta ta ta*, *to to to*, *tu tu tu*, *pin pin*! da potersi accompagnare in coro ai *couplets* fino alla sazietà ripetuti; il ballo teatrale divenne un esempio di castità in confronto alle nudità procaci di quelle artiste, che più erano brave quanto più alzavano ciò che non dovevano alzare mai; l'*operetta can-can* si diffuse e serpeggiò come una peste in tutto il mondo.

Al tremendo flagello, la Francia stessa credette dover porre rimedio. Lecocq Planquette, Lacome, Vasseur civilizzarono, *moralizzarono* l'operetta, ma l'atto di contrizione fu, secondo noi, peggiore del male precedente; perchè così i buoni musicisti non poterono più dare loro addosso con giusto apprezzamento, in quanto che, alle meschinità ridicole del *to to to* offanbachiano, subentravano

musiche graziose e graziosamente istrumentate, le quali però non avrebbero fatto la fortuna dei loro autori, se fosse mancato il coefficente dalle stesse scempiaggini, dalle stesse oscenità, delle stesse banalità, già trionfanti nel genere che questi nuovi compositori volevano correggere e moralizzare. E da Vienna Franz von Suppé lanciò quel *Boccaccio* che segnò il principio d'una nuova fase dell'operetta, ancor più dotta di quella francese, ma non già meno scurrile!

Come sempre accade, l'Italia accolse il nuovo prodotto con un calore davvero degno di miglior causa: ogni teatro, ogni città ogni paesello vollero l'*operetta*, e la si gustò tanto che tutti impararono a memoria note e parole di quella robaccia, rovinandosi quel po' di buon gusto che madre natura aveva con predilezione, dato al nostro popolo! Si formarono quelle Compagnie italiane che sono quanto mai di antiartistico si può immaginare: dove ad una stonatissima esecuzione vocale fa seguito una prosa sguaiata, sgrammaticata, priva del più piccolo elemento del senso comune, quando non è addirittura un oltraggio al pudore il più ristretto, che, si voglia o no, ogni uomo e ogni donna devono pur mostrare di conoscere nello scambio sociale ed in pubblico!

I governi accrebbero ed ingrandirono le scuole, ma non seppero poi impedire uno scandalo pubblico, come quello che distruggeva alla sera tutto il benefizio raccolto la mattina; e l'Italia, volere o no, le mille miglia indietro in fatto di istruzione, mandò inconsciamente a teatro i fanciulli, a quelli spettacoli, laddove in Francia e in Germania, i fanciulli, all'imbrunire si mandano a letto!

Carlo Lecocq.

Col successo sorrise l'idea dei guadagni: Lecocq e Suppè guadagnarono dei milioni; e ad un tratto sorsero gli imitatori del genere, ogni imberbe musiconcello volle scrivere l'*operetta*; si pescarono nei libercoli d'ogni risma soggetti di una stupidità iperbolica, i Cinesi e i Giapponesi coi loro ombrelli, coi loro baffi lunghi e le loro code; le odalische in tutte le salse; i viaggi in tutti i sensi; gli episodi impossibili di tanti scribacchini alla Verne; le dabbenaggini più Cacasennesche, da far parere un santuario il vaso da notte nella *Mandragola* di papà Machiavelli... tutto, tutto fu tentato da questa genia nuova di compositori, che non ebbero vergogna di pomposamente chiamare i proprî aborti *opera comica*, senza pensare all'offesa che essi recavano a quella categoria in cui sta *Il Barbiere di Siviglia*, e alla distanza di quasi cento anni, il *Falstaff!*

La mia, lo ripeto, non è una cronistoria dell' *opera comica* è solo uno sguardo attraverso quel grazioso genere di spettacolo, che, opinioni a parte, avrebbe dovuto essere il più logico per il teatro, perchè il farsi del buon sangue con dell'arte sana e dell'arte vera, dovrebbe essere lo scopo tanto di chi fa il teatro, quanto di chi lo frequenta.

Davvero che non sappiamo dire se il *Falstaff* di Verdi sia l'ultima parola di rimprovero ad un secolo che non seppe comprendere tutto ciò, o la prima parola al nuovo secolo perchè comprenda che cosa debba fare! L'arte la giudichiamo dagli artisti, e dal momento artistico che attraversiamo; crediamo, sì, in decadenza l' *operetta* e le sguaiataggini, crediamo eterno il culto ai nostri capilavori dell'arte comica, ma dubitiamo che Verdi stesso col *Falstaff* abbia tracciato la via giusta per l'avvenire: egli ritornò alla *formula*, e l'arte musicale in genere pare invece disposta a sfuggire la *formula*! È possibile che solo per l'*opera comica* si debba *sentire* in differente modo? Allorchè la *formula* dominava nelle immortali creazioni dell' opera comica nostra, dominava anche nell'opera seria; se oggi per questa usiamo diversamente, sarebbe illogico pretendere teorie opposte per l'altra.

Franz von Suppé.

La *commedia musicale* potrebbe sciogliere il quesito, e il come, il perchè, e il quando formerebbero studii profondi di libri e trattati speciali, e non argomento di uno scritto come questo, destinato ad un'opera in cui deve solamente registrarsi quanto di notevole fece e produsse il secolo XIX, e non quanto saprà e potrà fare il XX.

Arguirlo e nulla più è la sola conclusione logica per noi, e passiamo avanti.

Fu la Francia ancora che ci procurò un nuovo genere di spettacolo musicale. In principio fu chiamato anche da noi *Café chantant*, adesso *Caffè concerto*. Ma tanto nel primo caso quanto nel secondo, il canto, la musica, si prostituirono maledettamente, servendo di scusa morale e artistica, a ciò che di morale e d'artistico non aveva nemmeno il sentore.

Impossibile descrivere le vicende di questa odiosa sì, ma fortunatissima speculazione. I caffè, le birrerie immaginarono l'attrattiva di un piccolo palcoscenico, speculando sulla curiosità degli avventori, con lieve aumento sulle « consumazioni » fino a stabilire poi un biglietto d'entrata, e magari dei posti numerati e poltrone e palchetti!

Tutte le cantanti di ultimo rango ebbero toccato il cielo con un dito; si offrivano loro così due mezzi di sussistenza: la scrittura con quattro note stonate di una canzonetta acrobatica, e gli ammiratori quattrinai, colle movenze illecite, le scollaciature esagerate, le vesti ridotte ai minimi termini!

Fu una frenesia, piovvero a veri diluvi le *canzonette*, brillanti sì, ma su poesie libere oltre i limiti del codice; tutto stava nel trovarvi i *couplets bien ritmés*, affinchè il *colto* pubblico potesse farvi facilmente eco, pestando il bastone, facendo *carillon* del bicchiere, e via di seguito, ogni sorta di schiamazzo!

I napoletani chiapparono la palla al balzo; i *ritmi* facili delle loro canzon

di Piedigrotta potevano salire a popolarità europea: il Denza aveva già data la mossa col suo *Funicoli, funicolà*, e dopo lui il Costa, il De-Leva, il Caracciolo, il Valente, ingegni colti e fini, i quali non seppero sfuggire al fascino del facile guadagno. Perfino il Tosti ha fatto delle canzonette!

Sul principio la *Chansonette* francese, tenne il nuovo mestiere in un apparente alto grado di lusso: abiti ricchi, di raso, a colori vivacissimi, calze nere di seta, ventagli iperbolici, cappelli di dimensioni inverosimili, con piume altissime, tutto questo aveva del *cocottismo* di primo grado; eravamo ancora colla prostituzione dell'arte nel ceto signorile, il vizio in guanti bianchi. La *canzonetta napoletana* prese a pigione appartamenti più bassi; l'Italia non avendo, per natura, quella disposizione allo *chic* spudorato, democratizzò l'ambiente e gli esecutori, e se ne udirono allora e se ne videro di tutti i colori. Mai la musica fu peggio trattata! Vecchie carcasse, infagottate di lardo, imbellettate, mostrando cose da far dimenticare l'essere sublime che è la donna, appagarono colle loro smorfie, colle loro voci gutturali, coi loro lazzi da trivio i sensi grossolani della nostra gioventù inebetita dal fumo, dal vino, dall'ozio. Ai *solisti* seguirono i *duettisti*, buffonerie cacciate dal teatro col rinnovellarsi dell'opera comica, ritornate in questi *café chantants*, peggiorate in tutto, cominciando dal merito dell'esecutore, ridotto allo stato di semplice abbaiatore stonato! È necessario fermarci su questo primo carattere dello speciale spettacolo per vedere in seguito le vie che ha prese e a che punto, caso mai, dal lato artistico, lo lasciamo al finire del secolo.

Offembach.

Chi ha assistito a quella spiritosa bizzarria che è l'*Eldorado*, inventata e agita da Leopoldo Fregoli, può avere un'idea del punto a cui è arrivato il genere di spettacolo di cui parliamo, e per due ragioni: la prima perchè in quella bizzarria vi è riunito tutto quanto forma le fasi di preparazione, di attuazione di uno spettacolo di Caffè-concerto, l'altra perchè questa voluminosa *bizzarria* è già essa stessa un numero, il più grande fin'ora, di un programma, appunto per un Caffè-concerto! Ma da questo, che è il punto massimo a cui siamo giunti per ora, a quanto erano i *Café chantants* venti, anche solo dieci anni fa, passa una grandissima differenza.

È impossibile che facciamo un confronto; ma è certo che mai più piccolo e peggior seme dette prodotti più vasti e più universali di questo. Basta pensare all'*Alhambra théâtre* di Londra, che costa dodici milioni, e che è la casa ospitaliera dell'ultimo e più elevato grado di cotesto genere di spettacolo.

Così nel 1860, o giù di lì, a Parigi, i più rinomati caffè e trattorie piantarono i primi palchi specie di tribune, sui quali le artiste del genere venivano a cantare le prime *Chansonettes*; il nuovo trovato, come la febbre, si propagò in modo spaventoso; dalla Francia venne prima in Italia; le principali città ottennero l'onore (!) dei rifiuti dei *café chantants* francesi, dove le più barocche *chanteuses* vere *nonne* del mestiere, con degli *h* in tutte le parole del loro falsificato idioma, vennero a *insegnare*, a far propaganda! Parvero tante dive, i giovani non ancora abituati a vedere la gamba della donna calzata in nero *fino ad un certo punto*, affollarono i caffè e divorarono cogli occhi ciò che vedevano e che sapevano di poter vedere ogni sera, con tanta facilità. Le comprimarie italiane, le coriste, le... (lasciamola lì) annasarono il buon vento: quegli avanzi francesi avevano delle pretese, mentre esse potevano supplirle a più buon mercato, e venne la *canzonettista* nostrana, goffa, rozza, ineducata, che cantava mettendo l'*erre* per l'*elle* e viceversa, spezzando tutte le parole per prender fiato... un vero scandalo musicale!

Che importa? La canzonetta passò dal caffè nel salotto, gli editori pubblicarono, seguendo l'andazzo, sulle copertine delle figure... da caffè-concerto, e queste copertine là, in bella mostra sul leggio della giovanetta per bene. « Che vuole, professore, il mio Carletto va tutte le sere al Concerto del Caffè Europa, non parla che di una tale canzonetta, ce la fa gustare a pranzo, mio marito ne va matto, c'è quel punto, sa, dove dice,... oh! che memoria, che orecchio! O come dice? Ah, *Pi pi pi, giù t'aspetta la Fifì pi pi pi*; *pi pi pi!* Vede professore, la porti alla mia Mariuccia, un po' di musica allegra fa tanto bene! Spendiamo tanto danaro per queste lezioni di musica.... mio marito, e un po' anch'io, siamo seccati di tutto quel *tran tran*, che fa venir sonno, gliela porti, gliela porti! » E il maestro, per non perdere quella famiglia, che spende tanto danaro per l'insegnamento musicale (magari otto o dieci lire al mese!) deve contentarla e portare il *Pi pi pi*!

Leopoldo Fregoli.

Pare uno scherzo, eppure tutto ciò è una triste verità! E non è nemmeno possibile il dire come questa si sia generalizzata a scapito della buona musica e della sana coltura musicale. Non parliamo poi della morale; la fanciulla studia il *Pi pi pi*, ma non riesce a cavarci l'effetto! « È inutile, dice l'ingenua mammina, bisogna farglielo sentire eseguito dall'artista del caffè-concerto » e Mariuccia ascolta e vede, sopra tutto *vede* e impara.... quello che non avrebbe mai dovuto imparare!

Vorremmo restare nel campo musicale anche per questo genere, ma ci troviamo a disagio! Gli autori delle canzonette sorsero a migliaia, tutti però di somiglianza nel tipo: i francesi mantennero tutte le loro *trovate* nei *couplets*, gli spagnoli non abbandonarono i *ritmi* del *bolero* e della *seguidilla*, i tedeschi preferirono le cadenze strisciate, alla Strauss, trovando l' effetto nelle *terze* melodiche, con note di passaggio battute il più spesso sull'armonia reale, il che serve a far distinguere una canzone tedesca da qualunque altra, gli Italiani si giovarono dei *parlanti* intercalati fra una strofa e l'altra, e furono costantemente *napoletaneggianti* nel ritmo in *sestupla* allegro.

Lina Cavaliere, quando era *chanteuse*.

Ma al caffè-concerto, sullo scorcio del secolo, sorrise un momento d' arte, che se in parte ci conforta, per altra parte ci addolora, perchè è impossibile ammettereche la musica seria, e la più seria, debba servire di passatempo o di solletico a chi sorbisce il gelato o beve la birra! Eppure partendoci dal più alto grado di questi *Caffè-concerto nobilizzati* per scendere anche ai più modesti, potremo osservare quale enorme differenza passi da questi a quelli sopra accennati.

Così, a Berlino il *Winter Garten*, che è uno dei primi Caffè-concerto d'Europa, ha nei suoi programmi dei numeri seri, classici addirittura. Abbiamo udito noi stessi delle cantatrici veramente esimie, le quali eseguivano pezzi di musica di Gluck, di Scarlatti, di Rossini, di Gounod, con arte grandissima, in splendide *toilettes* da *salon*, con accompagnamento di un' orchestra di 70 professori, diretta da un Kappelmester celebre! E nel *Winter-garten* che è nel cortile del Central Hotel, si paga fino a cinque marchi un posto a sedere e ci stanno tremila persone. L'ambiente però di bello non ha nulla, è vasto, sonoro, illuminato sfarzosamente. Il bello sta in questo: dopo quell'*aria* classica, applaudita calorosamente, il teatro ad un tratto è reso oscuro completamente, e sul palcoscenico si mostra un quadro plastico, non soltanto libero, ma indecente, osceno, ributtante addirittura!

A Monaco, invece, il Caffè-concerto è serio, severamente artistico, quasi un tempio sacro a tre cose egualmente venerate dai buoni boemi: trippa, birra, e musica classica. Così nella *Kaim-salle* duemila persone, in silenzio, mangiano e bevono, intanto che sul grande palco, ottanta professori d'orchestra interpretano in modo magistrale Beethoven, Bramhs, Tschaikoscky, Wagner; ogni tanto sono Thomson, Sarasate, Pederaschy, la Patti, la Melba

che vi concertano pezzi mirabili, quando non è il più celebre organista tedesco, che suona le fughe di Bach e di Haendel su quel mastodontico organo a ottomila canne!

Ma perchè tutta quest'arte dinanzi a gente intenta ai suoi pasti? È possibile che nell'essere occupati a badare di non cacciarsi in gola un osso di pollo, si possa percepire una successione mirabile di armonie e di melodie elevate ed elaboratissime?

Questo fu ed ancora è un progresso artistico *fin de siècle* di cui lasciamo giudice il secolo che è già venuto.

Non è, del resto, che un *caffè-concerto*, nè più nè meno, anche l'iperbolico salone centrale del *Cristal palace* di Londra. I cantori sono quattromila, gli esecutori in orchestra oltre seicento, per ribalta fra artisti e pubblico ci sono le gabbie con una cinquantina di leoni e di jene, le quarantamila persone del pubblico ascoltano gli *Oratori* di Haendel e le *Messe* di Bach: il divario sta in questo, che invece di trippe e *crauti* i bravi inglesi prendono *the* e cioccolatta, mangiando delle paste grosse come i nostri pani di mistura, e dure come i sassi! È questione di gusto e di razza, il che non toglie che la Patti si creda nella sua più alta posizione artistica, quando canta in quel *emiciclo* grande come la Piazza Castello di Milano!

La canzonettista (da un quadro di A. Villa.

Nella stessa Londra la musica (chiamiamola così) da caffè-concerto, ha guadagnato, crediamo il suo tempio più altolocato. Lasciando dei minori, è certo che teatri come l'*Alhambra*, l'*Empire*, il *Palace*, il *Tivoli*, teatri perfetti, come forma estetica e veri *caffè-concerto* come scopo, non si possono trovare in alcun'altra parte del mondo.

Chiunque si sia provato a descrivere quei teatri non è riuscito a darne che una pallidissima idea, pure usando vocaboli e frasi altisonanti di superlativi. Impossibile descrivere l'*Alhambra;* bisogna vederlo, vederlo bene, riflettere ai 12 milioni che costa, pensando che alcune canzonettiste vi sono pagate fino a 80 sterline per sera; che l'incasso serale può raggiungere in media i trenta e quarantamila franchi, che per sedersi in poltroncina si paga una lira... ma sterlina... e poi farsi bene il concetto che quello è un *caffè-concerto*, l'ultimo prodotto del genere, il più alto, il più *fin de*

siècle di tutti, dove di giorno il forestiere va colla guida a visitarlo, fermandosi estasiato dinanzi alle colonne di porfido dell'atrio, allo scalone tutto di specchio, alla famosa *allea* spagnola, tutta fuoco per migliaia di lampade, ed ai quadri celebri, ai bronzi, agli arazzi, alle scolture, a mille meraviglie autentiche! È la prostituzione dell' arte nel suo grado più eccelso, è la... (non vogliamo dirlo) in tiro a quattro, con postiglioni alla Luigi XV!

E il precipizio è aperto; a Milano, un *caffè-concerto* di nostra conoscenza espose un manifesto illustrato, in cui due fanciulli, si noti, maschio e femmina, sono presentati nelle posizioni più oscene, imitando le canzonettiste del mestiere! Due fanciulli che fecero il giro d'Italia e dell'estero!

Tipi da caffè concerto.

E poi si parla di morale, e di protezione? Dove sono le autorità protettrici? Perchè non impediscono a cotesti turpi ritrovi cose, che... sarebbero proibite altrove?

E quei due fanciulli, vittime di chi sa quale degenerazione abbietta, cantano! Dovremmo noi occuparci di quella musica che serve a tanto orrore?

Preferiremmo piangere!...

Nondimeno, con tutti questi guai grossi, c'è qualche cosa che alla musica-arte, si avvicina, almeno in qualche parte di genere speciale.

Anzi tutto il materiale suo è poggiato pur troppo, sul ritmo musicale e la musica entra in tutti i numeri di quei programmi. Nostra intenzione sarebbe stata quella di non prendere in considerazione tutto questo, se alcune cose specialissime non ci avessero fatto riflettere, che per dovere di coscienziosi espositori dobbiamo pure accennarle.

Dopo le canzonette, i *duetti* e la *danza*, in quei programmi figurano dei giuochi d'indole musicale, nei quali sicuramente non fa difetto il talento dell'inventore, come occorrono delle vere abilità negli esecutori. Per esempio abbiamo udito un eccentrico cantore il quale *trillava* colla voce, imitando tutte le varie specie di uccelli; un altro suonava mirabilmente la tromba, ma giunto alla cadenza finale staccava dai labbri l'istrumento e concludeva il suo pezzo imitando colla voce il suono della tromba stessa, in modo così perfetto da produrre la più esatta illusione. Abbiamo ascoltato dei violinisti eccentrici i quali suonavano come molte celebrità non lo sognano nemmeno, soltanto che nel punto il più bello, il più serio, imitavano colla bocca l'effetto di un pizzicato di *chitarre*, da disgradarne le chitarre effettive, e il pubblico passava dall'ammirazione alla risata la più grassa e spontanea.

Una *chanteuse* cantava una patetica *aria*, a un certo punto essa rimaneva a bocca chiusa, marcando solo il *ritmo* col movimento del capo, e il seguito della melodia era eseguito da un fanciullo, su nelle gallerie superiori con un fil di voce, sembrando cosa addirittura soprannaturale; verso la fine,

la penultima nota era ripresa dalla cantatrice, che la risolveva in un suono bassissimo, e con un bel sorriso, producendo una sorpresa .... alla quale anche i più severi non potevano non associare il loro plauso!

Che dire del famoso *Chevalier* di Londra? Chi scrive lo udì, una sera, a cantare la melanconica canzone dell'*ostricaio* che festeggia le nozze d'oro colla vecchia sua moglie, alla quale tante volte non potè procurare il pane per le incertezze dei suoi guadagni. *Eppure*, canta egli, *non cambierei quella buona donna con la più ricca dama, quei momenti di miseria con tutti gli agi dei signori, questi non godettero, non godono, non godranno mai la pace domestica di cui mi fa lieta la mia buona moglie!*

Tutto questo è quasi nulla, è morale fino allo scrupolo, come può divertire il pubblico di quegli ambienti? Mah! È l'arte grande del Chevalier che fa il miracolo; egli frammette certi lazzi così naturali, certi sospironi così comici e sentimentali nello stesso tempo, che riesce a trasportare all'entusiasmo. E questo accadeva da due anni, *tutte le sere* nei tre teatri *Alhambra*, *Empire* e *Palace;* ogni teatro lo ha per quei dieci minuti, e ogni teatro dà a *Chavalier* 70 sterline per sera; sono 1750 franchi per ogni dieci minuti, 5250 per quella mezza ora serale! Pare una favola, ma chiunque può verificare se diciamo e se scriviamo delle fandonie; lo Chevalier è uno dei più forti azionisti della Banca d'Inghilterra!

Una «troupe» di suonatori eccentrici.

Udimmo altrove quattro eccentrici, veramente fenomenali, i quali riproducevano colla voce un organo completo, eseguendo armonie classiche in modo straordinario; essi facevano un concerto per flauto, violino, corno e fagotto, sempre colla voce, riuscendo ad ingannare l'orecchio più raffinato. Dei pianisti hanno suonato il piano coi gomiti, coi piedi, superando le più ardue difficoltà. Due violinisti, incrociando le braccia, suonavano ciascuno posando l'archetto sul violino dell'altro, e così avanti.

Fregoli fa colle campane, coi bicchieri, con dei pezzetti di legno, delle sonate brillantissime. Cinque donne, a Vienna, facevano un concerto mirabile di campanellini, ballando, alzando braccia e gambe, movendo la testa. Tutto, insomma, a base di musica, anche le illusioni della *danza serpentina*, tutto con musica senza dubbio oltre l'arte adoperata, ma fatta servire ad affetti stupendi, da artisti, eccentrici sì, ma di abilità più che sorprendente, fenomenale.

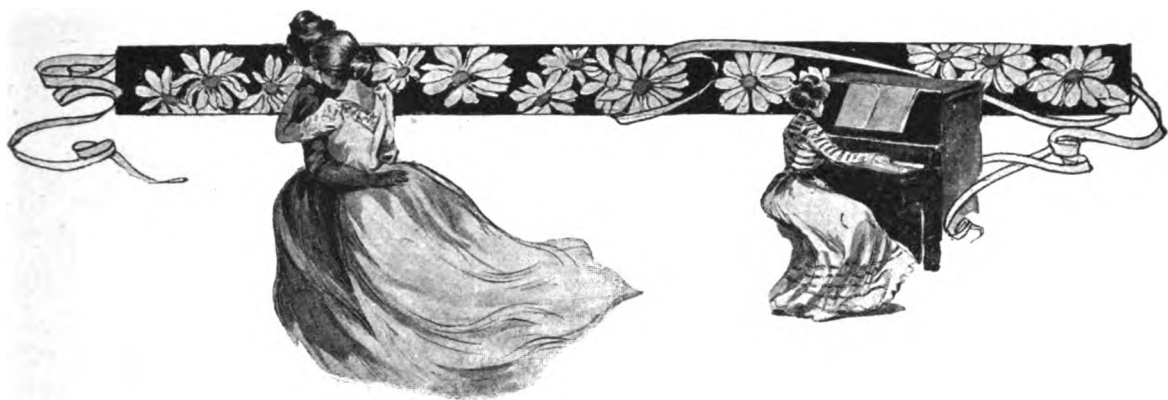
E nei programmi dei grandi *Caffè-concerto* si è giunti fino a dei numeri composti di dodici persone: udimmo un *coro norvegiese*, qualche cosa di raro; un *Quartetto olandese* di quattro donne, che nessun teatro d'Opera, crediamo potè mai vantare per la sua perfezione: a *sole voci* esse facevano cose che i nostri più celebri artisti avrebbero giudicate impossibili; *en passant* notiamo che quelle quattro signore indossavano abiti eguali in raso giallo tutto trapuntato in argento, e portavano ciascuna delle forniture di brillanti autentici, per delle dozzine di migliaia di franchi!

E la musica entra pure come accompagnamento sinfonico dei giuochi eccentrici. Alcuni di questi curiosissimi artisti hanno la loro musica espressamente fatta scrivere, e spesso da buoni compositori.

Loja Foller, la stella della Danza serpentina.

Rammentiamo d'aver visto un comicissimo eccentrico, lungo e magro come una sardella, in compagnia di un altro grasso e tondo fino all' impossibile; essi facevano delle cose meravigliosamente comiche, acrobatiche, danzando: ebbene, l'orchestra eseguiva intanto, colla maggiore dolcezza, una specie di serenata per archi ed arpa, tipica, melodiosa, tanto che tutto il pubblico la sapeva a memoria.

E chi non conosce tutta la buona e bella parte musicale del repertorio Fregoli, specialmente nell'*Eldorado*, che contiene dei veri brani sinfonici di merito?

Concludendo, questo era ed è il *Caffè-concerto* alla fine del secolo XIX e per conseguenza al principio del XX. Chi potrà dire quali saranno le sorti di questa specie di spettacolo? Per il danno che esso ha portato all' arte in generale, noi ci auguriamo che esso segua una decadenza precipitosa, ma è ciò che per adesso mettiamo in dubbio; non sarà facile che dimentichiamo che per l' opera nazionale inglese, ed in ispecie per quelle di Sullivan, fu eretto quel gioiello di Teatro che è il *Palace*, per il quale la Regina Vittoria fece espressamente ricamare in oro il sipario di velluto rosso, del valore di mezzo milione di franchi; ed ora il teatro è adibito a *Music-hall* (Caffè-concerto, o Varietà), e quel Reale e Imperiale sipario si alza e si abbassa su quei numeri di programma di cui tanto abbiamo parlato. C' è solo da sperare che, rimanendo il genere, si civilizzi la specie, e che anche da noi si arrivi, magari, alle *Kaim-Salle* uso Monaco, anche senza le trippe, e soltanto con la birra del *Gambrinus* di Milano, dove alla sera c' è della buona musica davvero, senza nemmeno l'ombra di tutte le banalità che hanno reso infamante il nome di *Caffè-concerto*.

CAPITOLO II.

MUSICA DA BALLO

La questione del ritmo — La *musica della danza* — Sua origine — La danza accademica — Dal Minuetto alle Mazurke — L' evoluzione — I balli moderni — *La musica coreografica* — I balli teatrali — I compositori dei balli per la scena — I balli più acclamati — L'opera-ballo — Da Dall' Argine al Manzotti — L' *Excelsior!* — La pantomima — Le prime e le ultime pantomime — I loro cultori, ecc., ecc.

Per la questione del *ritmo* si potrebbe affermare che la musica da ballo è la *sola* musica naturale! La cadenza (non nel senso armonico) è senza dubbio il primissimo elemento del suono musicale, tanto che tutte le composizioni cadenzate, in qualsiasi *movimento*, meno gli *Adagi*, possono adattarsi alla danza.

E questo non è un paradosso, ma soltanto una osservazione, per quanto passeggera.

Perchè occorre fare una distinzione ben delineata fra il *canto* e il *suono*, affinchè possiamo entrare con cognizione di causa nel concetto della nostra osservazione. Va bene, e niuno può metterlo in dubbio, che allorquando i primi esseri umani *cantarono*, esprimessero, forse, soavi pensieri di fede e di amore; ne' loro canti, è tanto logico, avranno predominato i *ritmi* pacati e piani, le cantilene estese e di pochi suoni; c'è però tutta una storia universale che ci mostra l'antichità musicale nella *preghiera*, nella *danza* e nella *canzone*.

L'applicazione del suono agli sfoghi degli affetti umani, intimi, non è certamente precedente a questo. I *primi esseri* che cantarono inni di fede e di amore, non sarebbero, per caso, delle visioni poetiche, dei voli idealistici del mito, gli argomenti immaginarii della leggenda?

E, si noti: le preghiere dell' antichità non erano forse *danze sacre* bell'e buone?

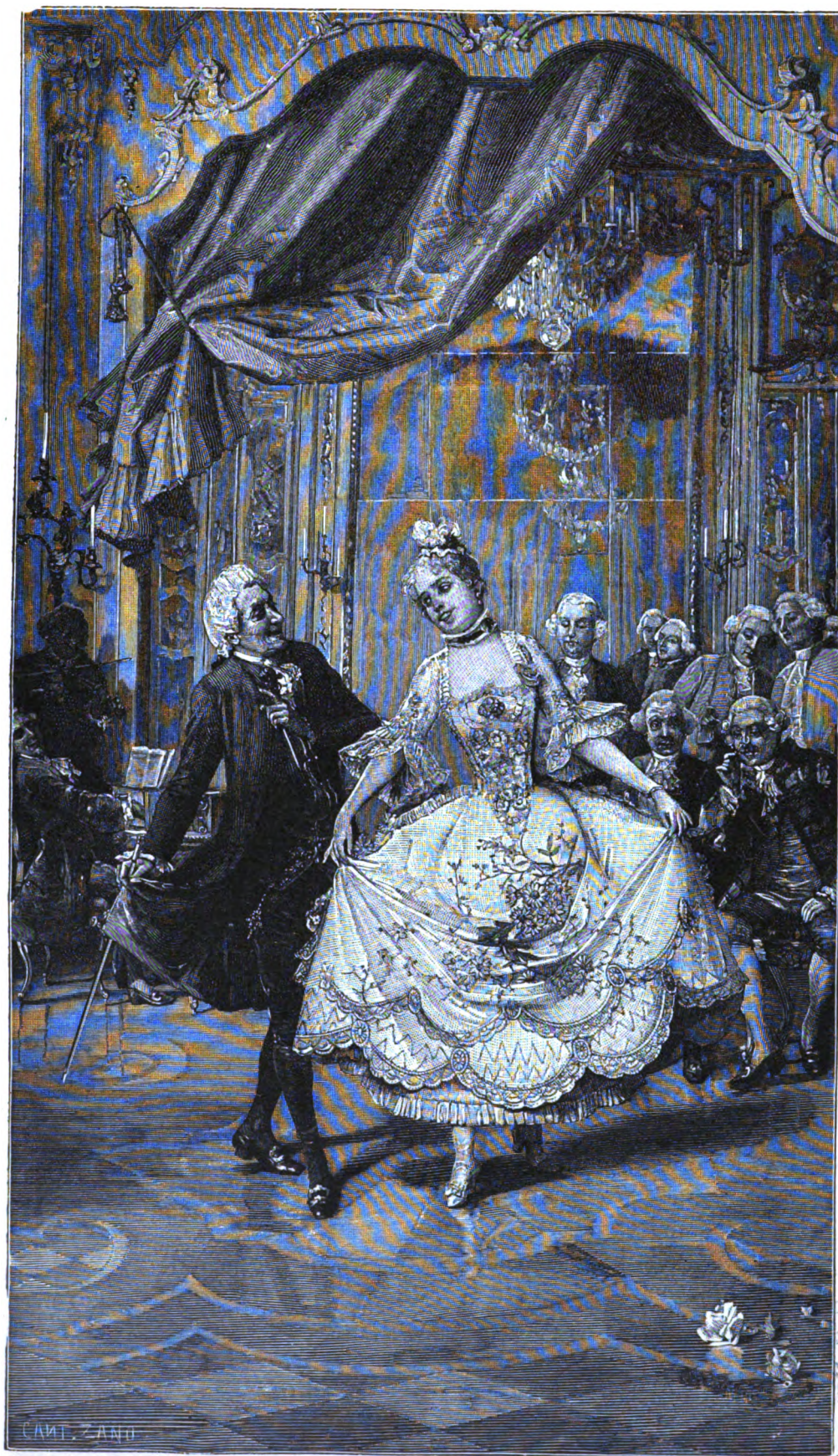
E i salmi biblici stessi, che i geroglifici leggibili sui monumenti ci hanno tramandati, non erano forse tutti cantici *ritmici* in movimenti cadenzati, cui potrebbesi benissimo applicare una danza — sempre, ben inteso, in relazione a quanto di quelle danze antiche conosciamo per tradizione?

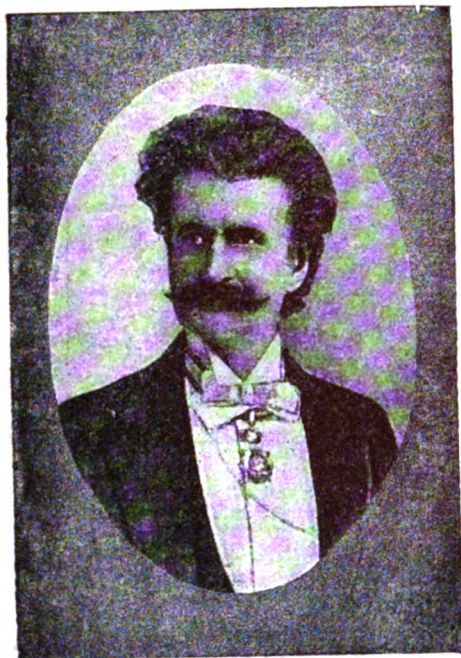
Noi, ci pare d'averlo già detto, nel dettare queste modeste pagine, non andiamo a stralciare qua e là le opinioni dei varii scrittori; noi vogliamo essere veramente autori e responsabili delle nostre, e le esprimiamo così, alla buona, esponendo, quasi in forma narrativa, e diciamo le cose come *crediamo* che esse sieno state nello scorso secolo. Perciò non ci tratteniamo dall'ostinarci in un nostro pensiero, fino a prova contraria; quindi riteniamo la musica della *danza* la più antica, anzi la più naturale, perchè ci pare così facile imaginare, che i primi secoli della civiltà abbiano avuto orizzonti ristretti, e che le attrative del corpo fossero da essi considerate con molto maggior interesse, che non quelle della mente e dell'intelligenza. Così almeno, salvo errore, ci palesa la storia di tutti i paesi del mondo; tanto vero che quei pochi popoli semi-barbari, che oggi qualche volta ci fanno delle visite, che cosa ci danno subito come il più succolento frutto della loro abilità? delle *danze* che servono per la loro *preghiera* e delle *preghiere* che dànno loro agio di accompagnarle con danze e contorcimenti del corpo, il tutto su delle musiche strambe sì, ma infallantemente *ritmiche*, monotone appunto per la uniformità del *ritmo*; e l'assenza, magari parziale, della bellezza melodica, fa emergere la superiorità del ritmo, quasi per farci convenire come il *ritmo* sia stato il primo trovato musicale dell'antichità.

E questo elemento *da solo* non potè certo servire ad altro che a dare una misura uniforme a dei movimenti del corpo, tanto che non è possibile dire che noi erriamo, se consideriamo la *musica di danza* come la prima musica conosciuta.

I nostri lettori possono ben imaginarsi che se noi volessimo continuare questa specie di esordio storico, potremmo farlo magari condensando le decine di pagine del Dizionario Beretta in quattro o sei delle nostre, facendo alla *Musica di danza* una illustrazione coi fiocchi. Ma noi non vogliamo e non dobbiamo farlo. Ci è bastato esprimere quel solo primo concetto, che è in dieci righe quello stesso che scaturisce dalle eterne descrizioni del celebre dizionarista; e del resto noi dobbiamo occuparci solo del secolo XIX, e al principio di quel secolo or ora spirato, si era, poco su poco giù, al punto medesimo in cui siamo adesso al principio del XX; e le stesse parole che ci sono servite di preambolo, avrebbe potuto usarle, chi, nel posto nostro, avesse dovuto, cento anni fa, dettare il Capitolo della *Musica di danza* nel secolo XVIII.

La musica da ballo si può dividere in due categorie: quella per le *danze* vere e proprie, caratteristiche, accademiche, aristocratiche e villarecce, e quella così detta *coreografica*, cioè per i balli teatrali.

L'origine della *danza accademica*, l'abbiamo già accennato, si perde nell'antichità; quella coreografica è affatto moderna, perchè il primo esempio lo riscontriamo nell'applicazione di essa all'opera. Fu il Quinault che nello scorcio del secolo decimottavo introdusse le danze nei propri libretti d'opera, musicati per la maggior parte dal Lulli, il che fu la maggior sua gloria e la sua più grande fortuna. In Francia l'*opera-ballo* ebbe prestissimo grande voga, parve disonorevole farne senza, la *grande-opera* fu popolare colà, e il genere fu facilmente imitato negli altri paesi, forse però con minore buon successo.

Una lezione di Minuetto (da un Quadro del Mantegazza).

Bisogna notare, che le danze in alcune di quelle opere ebbero della vera importanza, ma in altre molte furono messe solo per seguire l'andazzo della moda, appiccicate senza senso nè scopo, spesso dando al libretto un'apposita situazione, o scena, di soprappiù, che permettesse una festa, un convegno qualunque, in cui si potessero scusare quattro volatine, o un paio di tarantelle!

G. Strauss.

Ma al principio del secolo XIX la *danza accademica* aveva già cessato d'essere caratteristica, nemmeno era più sconcia e libera come nei secoli precedenti; col *Minuetto*, colla *Chaconne*, colla *Giga*, non v' ha chi non lo sappia, si plasmarono poco a poco le nostre *Mazurke*, i nostri *Waltzer*, le nostre *Polke*. È vero bensì che l'origine di questi nomi è forestiera per noi, che sentiamo il polacco e il tedesco nel loro suono, ma è un semplice tira e molla, perchè tutto il mondo è paese, come i *pois* dei francesi sono i *piselli* italiani, nè più nè meno!

Così, al principio del secolo i *Minuetti* (o *Mazurke* lente) segnano il trionfo per quelli ammirevoli di Mozart, Boccherini e Haydn, ancora in voga; poco alla volta questi geniali e misuratissimi componimenti lasciarono il loro soave carattere e si foggiarono su *ritmi* più decisi, più marcati; si abbandonarono quelle svenevolezze tanto eleganti, cadde il néo, e caddero con esso la parrucca e la riverenza, e con queste cadde il cicisbeume e tutto un mondo caratteristico, accademico, rettorico; il ballo preferì l'accoppiamento dei ballerini corpo a corpo, le finzioni dei complimenti cedettero il campo al verismo più solido, la musica accompagnò la cadenza, non più d'una falsa rettorica, ma d' un sentimento vivo; il *ritmo* inebriò i nuovi sacerdoti di questa nuova religione, e furono *danze sacre*, ma consacrate all' amore, alla passione, e qualche volta a coadiuvare l' azione del... sensale di matrimonio.

Parrà uno scherzo tutto questo nostro ragionamento, eppure crediamo poterlo dire: nessuna produzione umana ebbe maggiori e più potenti metamorfosi della danza! Nata coll' uomo (come assicura il Beretta), passata per le oscenità greche e romane, delizia dell' idilio Arcadico, anacronismo spaventevole coll'applicazione alla preghiera, anzi preghiera essa stessa, civilizzata col *medio-evo*, scurrile un poco dopo, severa poi, pavoneggiante col rinascimento, faticosa nel contadiname, ridicola col Direttorio, fino al nostro gusto moderno, che avvicina la donna all'uomo, tanto quanto cinquant'anni prima l'allontanava col braccio teso e le spalle e la testa indietro.

Ma se le musiche antiche ebbero grande importanza nelle danze figurate, fino a far celebre un Re per dare il titolo ad una *Gavotta*, le danze

moderne sono assolutamente prive della più piccola importanza dal lato storico. L'importazione diretta della *Polka*, della *Mazurka* e della *Schottis* non fu accompagnata da tipiche emanazioni musicali; sui *ritmi* di queste danze, raffazzonamenti indiscutibili, come abbiamo detto, della *Giga*, del *Minuetto* e della *Gavotta*, si moltiplicarono le composizioni musicali le più stupide, le più scorrette, le più vuote d'ogni principio artistico! E tale e tanta fu la produzione, che è impossibile tenerle dietro nemmeno per sommi capi.

Così che lo Strauss (padre) di Vienna, e il Capitani furono addirittura considerati come genî riformatori e restauratori, allorchè a metà, o poco giù, del secolo, gettarono nei vortici del mondo danzante i loro spigliati componimenti.

Ma da questo momento non si può dire gran che di bello e di nuovo nel campo della musica da ballo; le stesse danze si imitarono di paese in paese, e giacchè dobbiamo tralasciare le danze tipiche nazionali, come le russe le boeme, le norvegesi, le spagnuole, troviamo un solo veramente distinto compositore, che meriti un serio cenno, e questo è il Valdteufel, ingiustamente dimenticato nei moderni dizionarii, compositore di musica da ballo elegantissima e i cui valzer *Toujours et jamais*, *Patineurs*, *Pomone*, ecc. sono veri capilavori del genere.

Luigi Manzotti.

Suoi imitatori, per lo stile, furono il Metra, il Rovere, il Marenco, ma con minore fortuna e diciamo pure con minor merito. I *valzer lenti* alla Délibes trovarono accoglienza meno calda fra noi. Oggi c'è un ritorno a certe danze figurate come il *Dancing*, la *Season*, il *Louis XV*, ma non ci vuole gran che a capire che trattasi di *Schottis* più o meno lente, mascherate coi nuovi nomi e solo regolate da una certa quantità di *misure*, come per i vecchi *Lancieri*.

Ben altra importanza, parrebbe, dovrebbe avere la musica fatta per i balli teatrali, quella chiamata musica coreografica.

Infatti, il ballo teatrale contiene un'azione, un fatto, svolto sovente in vera forma drammatica, la quale si espone colla mimica, che è pure una parte artistica di altissimo valore, considerata fino dall' antichità come cosa nobile e dignitosa; ma noi accenneremo anche a quella musica che è specialmente fatta per le azioni mimiche, o *pantomime*, anche perchè negli ultimi anni del secolo questo elemento teatrale mutò interamente di carattere.

Nei balli però fu sempre usato l'elemento mimico: solo che esso vi è adoperato come alternativo alle danze, le quali, poi, pel loro vero essere, del

tutto spoglio d'ogni concetto drammatico (salvo eccezioni), dovrebbero piuttosto essere considerate come interruzioni, divertimenti, fra lo sciogliersi delle fasi dell'argomento *pantomimato.*

La musica dei *balli* consimili parve essere stata fatta seguendo il primo scopo; i musicisti ebbero cure ed esposero facoltà creative per la parte danzante, e trascurarono in modo vergognoso la parte mimica, fino a dimostrare che il *ritmo* (e che *ritmo*!) bastava ad alzare o abbassare tante volte le braccia, la testa, le gambe, e via dicendo! Di modo che il pubblico si assuefece a questa negligenza del lavoro, fino a negligere esso medesimo quella parte di ogni attenzione o di plauso.

Romualdo Marenco.

Le cose andarono tanto oltre che i compositori dozzinali non si peritarono di sciorinare *polke* e *mazurke* banali e insulse anche per i periodi destinati alla mimica; e così questa nobile arte, vanto delle civiltà greche e romane, divenne un ridicolo scimmiottamento di gesti, senza senso comune, senza garbo nè grazia, senza un filo di quel *pensiero*, che deve guidare tutte le opere umane, tutte le emanazioni artistiche, se si vuole che vivano, che commovano, che dilettino!

I soggetti dei *balli* seguirono gli andazzi e la moda di quelli dell'opera e della commedia.

Al principio del secolo XIX erano in grande voga tutte le peripezie dell'Olimpo mitologico e dell'Arcadia teocritea! Tutti i *Dafni e Cloe*, le *Galatea*, i *Giove*, i *Bacco*, possibili e immaginabili, comparvero sulle scene in quel tempo.

Scrissero musiche per quei balli, allora, i maestri Belloli, Brambilla, Schira Panizza, Viviani, Giaffigna, Mandanici, Schmidt, Bajetti, Casati, Mussi, Pugni, Bellini, Costa; scrissero qualche volta delle graziose musiche per danze, seguendo ancora lo stile rossiniano e cimarosiano; ma per quello che riguardava la mimica, non si fecero scrupolo di dettare le pagine più ibride che si possano immaginare nemmeno c'è da supporre che avranno manco pensato ai personaggi dell'azione! Oh, un centinaio di battute a *terzine*, progressive dalla *tonica* alla *dominante*, servivano a meraviglia per un dialogo solenne fra Giove e gli Dei minori della sua corte celeste!

Nè meglio fecero in altri paesi che da noi; anzi noi facemmo, e gli altri non fecero affatto, e forse fu meglio per essi. I nostri balli nascevano come i funghi, sui teatri di Milano, di Venezia, di Firenze e di Napoli, da questi passavano ai teatri minori delle provincie, e a poco a poco all'estero.

La Francia imitò tutto quello che faceva l'Italia, soltanto che a Parigi si preferì il *balletto* puramente danzante e libero d'ogni azione drammatica, quello in fin dei conti che è rimasto l'odierno *divertissement*.

I nostri balli subirono una radicale trasformazione con i coreografi Rota e Borri; questi due uomini di ingegno immaginarono delle azioni più vaste, prese nel campo storico o anche semplicemente d'invenzione. *I bianchi e i neri*, *Il Conte di Montecristo*, *Il giocatore*, *La giocoliera*, *La contessa d'Egmont*, *Esmeralda*, ebbero successi grandiosi, duraturi; scrissero musica allora, fra i più notevoli, il Giorza, che si fece una vera reputazione, l'Hertel, il Meiners.

Pareva raggiunto l'apice, e i coreografi Taglioni, Danesi e Montplaisir vi aggiunsero ancora delle novità; fu il momento del *Brhama*, del *Deliah*, della *Devadacy*, delle *Due Gemelle*, che continuarono le frenesie suscitate da *Flick-Flock*, lo *Spirito maligno*, *L'istmo di Suez*, il *Firenze*, il *Rolla!* Il M. Dall'Argine s'immortalò col *Brhama*, anche se con i motivi da banda militare italiana faceva la *Marcia chinese*! Il Dall'Ar-

Giocoliere.

Moglie di capo tribù.

Primitivo.

Ballo «Amor»: Baccante di Marte.

gine fu a poco poco scambiato per un *genio;* ebbe grande facilità melodica, è innegabile; nel suo *Brhama* ci sono davvero delle melodie piene di sentimento; c'è tutto quello che vuol dire musica brillante, d'effetto, orecchiabile, tutto, fuori che il più lontano barlume di color locale, magari nei *ritmi*, che ci richiami col pensiero a quella parte di mondo in cui si svolge l'azione abbastanza interessante. Dopo il suo successo, quello più spontaneo fu per il Ponchielli con le *Due Gemelle*. E qui è tutto all'opposto; il colore, il carattere, i sentimenti sono stupendamente resi dalla musica, una musica italiana pura, riboccante di melodie fluide, riccamente e dottamente armonizzate, istrumentata da grande maestro. Per l'inventiva c'è da fare attenzione ad alcuni *ballabili* veramente deliziosi; una *Danza Sacra* nell'ultimo quadro è un capolavoro, un *Galopp* è più *entrenant* di quelli di Strauss. La parte mimica, che è lunga e importantissima, è tutta musicata colla cura più esatta; c'è sempre il

concetto, o i concetti, resi mirabilmente; l'*uragano* del primo quadro è un poema sinfonico magistrale; una scena straziante in un altro quadro, dà la perfetta illusione di ascoltare un imponente, *concertato* finale di un atto di grande opera.

Da questo punto si partì la più grande evoluzione che mai fosse capitata alla coreografia: un uomo di genio, il Manzotti, palesò ad un tratto tutta un'idealità nuova ed ardita; egli immaginò continuata l'azione, svolta, anche nei periodi danzanti: col *Pietro Micca* accese la miccia (è proprio il caso!), col *Sieba* allargò ancora le sue vedute, e fu il trionfo dei colori, delle combinazioni caleidoscopiche. E all'*Excelsior* era però riservato il gran colpo decisivo; fu un delirio, un'apoteosi! Lo coadiuvarono due eletti ingegni, l'Edel per i costumi, il maestro Marenco per la musica.

Questa riuscì omogenea, varia, descrittiva, melodica, brillantissima; dal teatro passò in tutti i concerti, in tutte le accademie, in tutte le feste; tutti, bene o male, la suonarono; la *Mazurka dei postiglioni*, una vera *tirolese*, è una cosa deliziosa, la impararono tutti a memoria, e anche nel vorticoso giro della popolarità nulla perdette del suo squisito buon gusto. Portato ai sette cieli dalla critica, inneggiato per aver creato un così bel soggetto morale, istruttivo, elettissimo, il Manzotti concepì due altri lavori, non meno belli, quantunque meno fortunati: l'*Amor* e lo *Sport*; la critica, prima incensò per l'opportunità del momento, poi... incominciò a dolersi di tanta luce, di tanto splendore, e invocò le *nenie* soporifere d'oltr'alpi!

Fra i prodotti del genere straniero, però, non deve chiamarsi *nenia* la musica pei balli del Délibes; questa è quanto mai fina, delicata, profumatissima; *Silvia* e *Coppelia* sono balli egualmente bellissimi per la musica, quanto graziosi per l'azione; mentre poi la *Puppenfee*, simpaticissima all'occhio, è per la musica accettabile e nulla più; e la musica di *Nozze Slave* fa pensare a quella del Marenco, della quale è brutta copia!

All'estero, dopo l'*Excelsior* nostro e la *Puppenfee*, in fatto di balli, è un affare magro assai. Noi stessi abbiamo visto a Vienna, a Berlino, a Londra, cose meschinissime, per non dire stupide addirittura! Il balletto *La stampa*, all'*Empire* di Londra, costava duecentomila lire.... Era il caso di offrirne il doppio al Marenco perchè vi avesse incastrato una sua *Polka*!

È un fatto, che noi, seguendo il programma delle nostre attribuzioni, confessiamo d'aver parlato poco estesamente della musica da ballo in particolare. Noi coscienziosi e veritieri, crediamo che in questo campo il critico d'arte avrebbe da studiare, analizzare ed esporre più di quanto abbiamo fatto noi. C'è in tutti questi balli della musica, ma gli autori che nel secolo XIX possano lasciare traccia di sè, si possono contare sulle dita d'una mano e ce ne avanza uno: Giorza, Dall'Argine, Marenco, Délibes. Essi furono, per lo meno, la sorgente onde attinsero imitatori... e copisti; ma questi ultimi imitarono e copiarono tanto male, da non meritare nemmeno d'essere ricordati.

E siccome l'*Excelsior*, per lo stupendo soggetto che racchiude in se stesso lo sviluppo intellettuale del secolo stesso, così per i suoi meccanismi scenici sorprendenti, come per la musica indovinatissima, riportò un successo mondiale, che si mantiene caldissimo e indiscusso; è giustizia dire che il secolo XIX, in

Sport: Azione coreografica di L. Manzotti, musica di R. Marenco. (Quadro VII — Gran marcia finale).

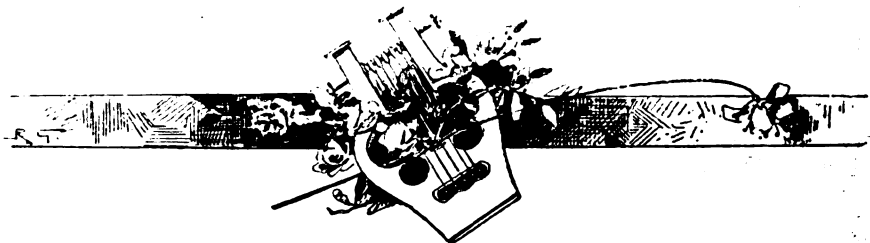
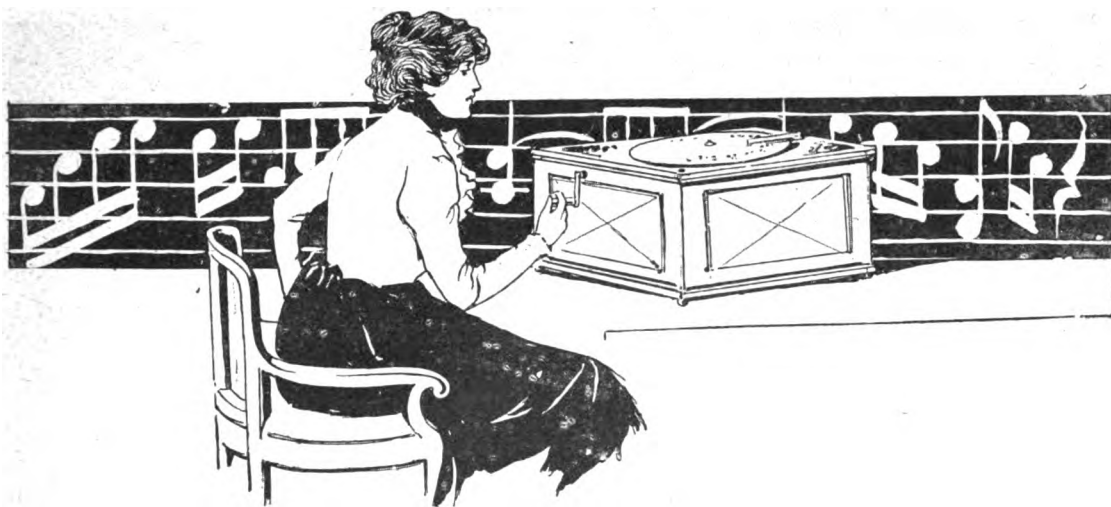
fatto di coreografia produsse l'*Excelsior*, e il musicista più di tutti degno di ricordo è il Marenco che ne scrisse la musica.

*
* *

Quando noi eravamo fanciulli, i nostri genitori ci conducevano a vedere la *pantomima*. Era ed è questa, un guazzabuglio indecifrabile di mimica, di quadri inverosimili o apparentemente veri; illustrazioni, più che altro, di racconti fantastici o di romanzi a base di banditi, inquisizioni, patiboli e apoteosi finali, con nuvole di sole e fulmini... a ciel sereno!

L'abbiamo già accennato: artisti mediocrissimi, rifiuti di scuole da ballo, si dettero a questo genere, facendo consistere tutta l'arte loro nello spalancare serrare, alzare e abbassare braccia e gambe a suon di musica, adoperando gli sguardi, poi le occhiate indemoniate, il sorriso, poi il ghigno mefistofelico di qualche delittuoso compiacimento; mai nulla di gentile, di grazioso, di fino; o lacrime strozzanti, o pugni minaccianti all'infinito. Il *popolino* per un po' di tempo si istruì a questa bella scuola, poi si seccò e ci perdette la passione; e quando dalla Francia, Catulle Mendès ci mandava quel delizioso *Collier de zaphirs* e quell'*Histoire d'un Pierrot* così commoventi, pochi di noi se nè interessarono, a torto, — diciamo noi, perchè cotesti erano, e sono, lavori condotti con ingegno e nei quali le musiche dolcissime dei maestri Wormest e Costa, sono appropriate giustamente all'azione, più nella prima che nella seconda pantomima, forse perchè nel *Pierrot* vediamo il *ritmo* trionfare, o per lo meno dominare sul sentimento.

Come chiusa di questo capitolo non posso tacere d'un tentativo d'un giovane musicista tedesco coltissimo, Martino Roeder. Egli aveva musicato per sola orchestra tutto un libretto che gli artisti dovevano soltanto recitare. Un accenno di ritorno all'arte greca; ma questa era per lo stile classico; le rettoriche recitate parevano così giuste sull'armonia delle tibie, delle certe e delle arpe eolie; il romanticismo del dialogo parlato crediamo stia male a posto sul continuato suono d'una orchestrazione ossequente alle vicende, diremo così, d'un dramma.

Le forze foniche accennanti a delle passioni veementi e le delicatezze di accenti soavi e carezzevoli, obbligheranno sempre l'attore a colorire il suo linguaggio in modo da farci ritornare all'ormai condannato sistema di recitazione enfatica, e allora... è meglio *cantare* addirittura, cantare sempre, a dispetto di qualunque orchestra, chè nel melodramma, o dramma lirico che dir si voglia, il *canto* deve sempre regnare sovrano, se non si vuole che ne sia svisato il concetto, a detrimento dell'arte stessa, che a tale connubio si sposa... per essere sposa amata e non schiava percossa e negletta.

CAPITOLO III.

MUSICA EDUCATIVA E MECCANICA

Musica e teatro educativi — Le scuole obbligatorie e la musica — Istruzione livellatrice — Il *coro* scolastico — Gl'*inni* patriottici e la collaborazione del popolo — L'entusiasmo per essi e i loro difetti — I « Viva » nella scuola — Il canto popolare all'estero — Il Varisco e l'opera sua — I suoi seguaci — L' opera rigeneratrice del Pontoglio — L'esecuzione — Il teatro nella scuola — Le opere buffe — Una circolare efficace — Un tentativo abortito — Che si farà nel nuovo secolo? — *Le applicazioni meccaniche* — Gli organetti di Barberia — Applicazioni foniche ai giuocattoli — Il pianoforte elettrico — Fisarmoniche e cartofoni — Ultime scoperte — Il fonografo.

Quella della musica educativa è una piaga! In primo luogo non è più il secolo che ci offre campo di osservazioni e di relazioni critiche, ma solo una piccola parte di esso. Abbiamo detto che è una piaga, ora dobbiamo aggiungere che per noi è anche un imbarazzo. E lo spiegheremo in seguito.

Per trovare il vero principio dell'applicazione della musica all'educazione collettiva e scolastica bisogna necessariamente lasciare che prima si facciano le Scuole pubbliche. Questo, in Italia, non è un prodotto antico; è appena appena trentenne. Prima, erano istituti privati che accudivano all'istruzione di chi poteva spendere.

Sotto questo punto di vista, il secolo XIX può registrare il più gran fatto morale, l'istruzione gratuita obbligatoria, la coltura generale distribuita a tutte le classi sociali è stato uno degli atti più umani, più civile del mondo moderno. Non ci curiamo dello sviluppo di quest'atto, nè dei vantaggi moralmente immensurabili, nè della via che l'istituzione ha tracciato fra i campi delle arti e delle scienze: impossibile far questo senza occupare dei grossi volumi. Il mondo, si può dire, da quella istituzione mutò natura; scomparvero le distanze più pericolose, pur rimanendo quelle deplorevoli delle classi sociali; ma intanto conoscere, sapere, non fu più il privilegio di pochi e dei ricchi;

tutti, purchè non idioti, potevano, in questo, essere allivellati; era, e fu, dopo il Cristianesimo, il prodigio più grande della facoltà umana; le menti, almeno, potevano, come già il cuore, essere uguali nel povero e nel ricco; il libro non era più per questo un sentimento, per l'altro una cosa; il libro aveva per tutti lo stesso significato: bastava leggerlo!

Naturalmente, colle varie materie, poco alla volta si pensò anche alla musica; è vero che essa è un'arte, ma il suo carattere speciale può assimiliarla all'idea religiosa, all'idea patriottica, all'idea del pensamento ragionato. Eppoi la collettività degli alunni dava quasi l'incentivo all'idea del *coro*; il canto, — si leggeva fino nei primi trattati elementari — nobilita l'uomo, ingentilisce l'animo; allora si era troppo lontani dai due concetti; fratellanza e igiene. Ci vollero le altre nazioni perchè svelassero a noi questi due grandi scopi umanitari del canto: noi, della razza latina, e così portati alla musica quasi per natura, eravamo il popolo meno simpatizzante col *coro* di qualunque altro. In questo però, giova riconoscerlo, ci devono avere assai influito le vicende politiche. Il nostro popolo sopportò un bel lavoro per farsi una patria tale quale è adesso; le provincie autocrate, il forastiero d'ogni razza in casa propria, gli italiani medesimi, forestieri gli uni per gli altri, tutto congiurava contro quella stupenda illusione di unità, di fratellanza, che è il *coro*. In Italia trent'anni fa non sarebbe stato possibile riunire cinquanta popolani che avessero avuto lo stesso pensiero, che si fossero trovati d'amore e d'accordo per unire, se non le opinioni loro, almeno le loro voci, e far tutti la stessa nota e dire a tutti la stessa parola, a scopo di divertimento istruttivo. Le peripezie patriottiche motivarono gli *Inni*; questi furono agguantati dal popolo, che se ne impadronì, li fece cosa sua; ed è meraviglioso il fatto di vedere che, anche incosciamente, questo popolo avido di redenzione, invece di gridare cercò di esprimere la piena dei sentimenti col canto. Il canto era dunque un bisogno insito, uno sviluppo formale del pensiero. Quale misterioso congegno questo dell'uomo, che ha nel suo cervello e nel suo cuore tanti motivi di esprimersi, di collegarsi di comprendersi!

Gli *Inni patriottici*, i primi in specie, erano sentiti, ampollosi per l'efficacia del *ritmo*, cadenzati a foggia di canzoni popolari, facili all'orecchio: in tutti o quasi tutti, c'era quello che in Francia chiamasi il *couplet*, che è quel periodo più spiccato, più tipico, più caratteristico, sul quale sono cantate le parole più efficaci del concetto, ripetute magari una dozzina di volte; in quel periodo il più spesso condensavasi tutto lo spirito dell'*Inno* stesso, ed era quello il punto che accendeva gli animi all'entusiasmo, quello che si cantava colla maggiore enfasi, che si applaudiva al suo intonarsi dagli astanti e dagli uditori.

Senonchè questi *Inni* — e noi ne abbiamo parecchi — dobbiamo dirlo, non furono gran-che originali: furono anzi composti da musicisti dozzinali, fors'anco digiuni delle più elementari discipline musicali, tanto essi sono, gli Inni, non solamente aridi e vuoti d'armonia, ma scorretti addirittura!

Il popolo nostro poi, in questo curiosamente diverso dai popoli del settentrione, cercò di svisarli e (tutto dire!) peggiorarli in mille modi. Dove c'erano degli embrioni armonici con qualche *terza*, i nostri cantori fecero vista di non accorgersi, e cantarono sempre *all'unisono* e per di più un can-

tare sguaiato, senza colore, senza nemmeno una di quelle naturali *nuances* che in altri paesi fanno del *canto popolare* un prodotto eminentemente artistico. Il più bello, o per lo meno il più originale, sta in questo: che quegli *Inni* cantati sguaiatamente facevano il loro effetto e producevano l'impressione patriottica; ma, per contrario, se appena appena venivano eseguiti da dei veri *coristi* e con un certo qualche *metodo*, diremo così d'intonazione e di colorito, svaniva tutto il loro superficiale valore e ci apparivano, come erano, cose scialbe e di una miseria artistica da far pietà!

Ma i nostri compositorelli, che avevano forse preso per veri successi artistici gli entusiasmi dell'opportunità, non credettero alle accennate debolezze, non le.... capirono, e proseguirono nella via, scrivendo cose che fecero drizzare i capelli ai sani cultori dell'arte!

Intanto le vicende politiche, in Italia, volsero quasi al loro termine. Non si realizzarono del tutto i sogni concepiti da secoli, ma quasi potè dirsi: abbiamo una patria anche noi, unita e libera.

Allora ebbero a poco a poco assetto anche le cose scolastiche; si formarono dei regimi, si stabilirono dei regolamenti, si stesero delle leggi. La musica fece capolino in qualche scuola; ai fanciulli, alle fanciulle si pensò di far cantare *L'Italia redenta, La redenzione d'Italia, Salve Italia, Viva il Re, Viva Pio IX, Garibaldi,* ecc. ecc. una sfuriata di *Viva*, quasi a compenso di tutti quei morti che procurarono alla patria l'ambizione eroica degli Ossarj monumentali.

Suonatore di organetto.

Dovremmo, per essere esatti e scrupolosi, guardare un po' anche alle altre nazioni su questo proposito; ma il resultato dei nostri studî ci mostrerebbe un elevato concetto, in quelle, del *canto popolare*, fecondato, coltivato nella scuola a perenne e sano suo incremento; quello che avremmo dovuto capire noi, se lo avessimo avuto; eppoi la cultura musicale in Germania, in Francia e anche in Russia, era troppo al di sopra della nostra, allora, perchè noi potessimo fare quanto colà facevano. Quelle paginette, o originali o ridotte, oggi, da noi compariscono come tanti brevi capitoli di testo purissimo, d'una serenità evangelica, d'una correttezza magistrale, d'una razionalità unica.

Se noi osassimo di far passare i confini italiani alla nostra musica di questo genere, arrischieremmo d'esser messi in ridicolo! Gli è che colà hanno tanto buon senso e tanto del loro materiale, che non ce la cercano, nè noi mai pensammo a mandarla loro!

Eppure non è così che l'arte vera deve esistere; essa non dovrebbe avere campanalismi di patria, ma soltanto orgoglio di nazionalità, e ciascun paese dovrebbe scambiarsene i prodotti, com'è del linguaggio, del libro, dell'industrie e delle scienze.

Meglio per noi e per il nostro decoro!

Il capostipite, diciamo pure così, della musica educativa, e che estese

l'opera sua in tutta Italia, fu il Varisco. Questo nome andrebbe messo in quello stesso posto in cui il chiarissimo Biaggi voleva mettere l'Offembach, creatore nefasto dell'operetta: all'inferno!

Il male terribile procurato, inconsciamente, da quel compositore di musica educativa è stato così grande, così malaugurato e generale, che per sanarne le piaghe cancrenose non basterà all'Italia metà del nuovo secolo XX! Parrà che noi esageriamo, o che così diciamo per partito preso. Vogliamo mettere in chiaro questa cosa con la verità dei fatti esposta nuda e cruda, e per questo dicemmo in principio che per noi quest' argomento scotta e ci mette in imbarazzo!

Il Varisco.... non s'è mai saputo come, divenne il maestro di canto delle scuole milanesi; questa Milano chè è la fucina della musica, il pentolone in cui essa bolle per esser poi preparata in tutte le salse, fu il centro d'onde si sviluppò tutto il materiale scolastico musicale.

Sulle più scialbe strofette cadenzate, egli, il Varisco, adattò dei motivi poveri, senza misura, senza modulazioni; egli li suonava, a modo suo, e li faceva poi scrivere con la musica ad altra gente che.... pare ne sapesse meno di lui, tanto da non correggere alcuno di quegli strafalcioni madornali onde erano infiorati! Mano mano che questi capilavori d'arte uscivano dal cervello del Varisco e dalle mani dei suoi coadiuvatori, venivano stampati in piccole edizioni, con mille titoli: *Rosa del cuore*, *Infanzia del canto*, *Collana di perle melodiche* (!), *Le delizie dell' infanzia*, *Fiori e Sorrisi*, ecc. insomma tutte le espressioni più soavi e poetiche, specie di peluggine dorata alle pillole indigeste e amarissime delle composizioni musicali relative!

Nè il Varisco si fermò qui; egli fece anche i suoi bravi *Metodi*, e che metodi! Spiegazioni teoriche con certe espressioni di far ridere le pietre; ed esercizî vocali addirittura indescrivibili.

Nulla, mai nulla fuvvi di critica a tanto scempio; quelle pubblicazioni andavano a migliaia; e quando qualche musicista timidamente osservava all'Editore Lucca il male della cosa, la risposta era sempre questa: — Si vendono.

Diremo, di volo, che allorchè la Casa Ricordi acquistò la proprietà delle Edizioni Lucca, il Comm. Giulio dava a noi l'incarico di fare una scelta fra tutto quel pandemonio di musica del Varisco, ingiungendoci di conservare soltanto uno o due Album al più, distruggendo tutto il resto; e anche quel poco che in coscienza credemmo di poter salvare, soltanto per poter rispondere affermativamente a chi avrebbe chiesto roba del Varisco, anche quel poco, una sola *Raccolta*, il Ricordi la pubblicò purchè noi la correggessimo e la sviluppassimo, come si può facilmente vedere; non senza nascondere, che per quanto ci studiassimo di fare del nostro meglio, il male d'origine trapela in una maniera evidentissima!

Così ognuno può immaginarsi quale coltura musicale la scuola offrisse ai piccoli alunni!

Frattanto, la fortuna, davvero incomprensibile, del Varisco, fece sperare ad altri, molto a lui superiori, di poter con buoni resultati seguire la stessa via; e, bisogna dirlo, il più piccolo dei suoi seguaci parve un gigante al suo cospetto. Tuttavia le loro composizioni non attecchirono; almeno fino che, morto il Varisco, parve incontrare alquanto la musica educativa del Pontoglio.

Questi è un musicista corretto e paziente; i suoi primi lavori erano non solo correttissimi ed accurati, ma elaborati fin troppo. C'era uno sfoggio d'armonizzazione fuori luogo a detrimento della semplicità voluta dal canto, e il canto, è necessario il dirlo, era tutt'altro che ispirato.

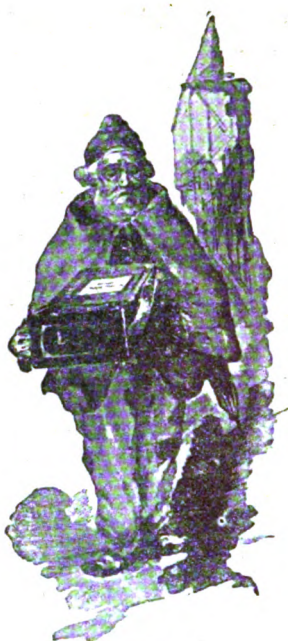
Ma in seguito il Pontoglio, che lavorò e lavora moltissimo, abbandonò l'arte delle prime sue mosse, e si lasciò trasportare dal mestiere, in causa dell'essere stato chiamato all'insegnamento nelle scuole, dove le tradizioni del suo predecessore erano ancora troppo vive; le maestre (ah, le maestre!) e anche gli scolari magnificavano i canti del Varisco, la loro facilità; il Pontoglio non commise gli orrori e gli errori di quello, ma si barcamenò un po' di qui e un po' di là, e musicò anch'egli strofe d'occasione, puerilità infinite con delle melodie povere povere, sempre con la scusa che l'estensione limitata, la tessitura delle voci, e sopratutto le intelligenze troppo ristrette dei fanciulli non permettevano di allargare il campo estetico della composizione educativa. E questo è quello che noi non abbiamo mai voluto credere, e non ci pare d'avere torto nel fare quel poco che abbiamo avuto fatto nel genere.

L'organo ambulante.

Anzi noi, e qui comincia il nostro imbarazzo, abbiamo creduto e fatto precisamente il contrario; fummo insegnanti e lo siamo ancora di una infinità di fanciulli, e ci siamo persuasi che a quelle graziose vocine e a quelle facili e pronte intelligenze sono sommamente gradite le musiche di grande sentimento ed espressione, sposate a concetti poetici morali sì, ma esprimenti fatti e pensieri altamente umani, veri, sentiti, famigliari, storici, tutto fuorchè la rettorica bugiarda, che in qualsiasi caso annebbia l'intelletto, quello in ispecie giovane, che assieme al buono e al bello deve coltivare sempre, conoscere il *vero*.

Contemporaneamente al lato della composizione c'è quello della esecuzione. Qui il guaio è tale, in Italia, che non crediamo possibile dimostrarlo con parole adeguate. Basta il notare che l'arte non v'ebbe e non vi ha nulla a che fare.

Che se anche pazientemente, con il concorso di qualche maestra (*rari-nantes*) si giunse ad ottenere un po' d'intonazione, mai, e diciamo mai, con la piena convinzione di dire la verità, si pensò al primissimo requisito del canto: all'espressione.

Ci si dice sempre che è impossibile. Ma troviamo i maestri artisti, e i fanciulli canteranno in modo da commuovere le pietre. — L'arte si comunica

Il cartofono

dall'istruttore, dal direttore agli esecutori per un congegno misterioso magnetico; è così per le grandi orchestre, che sono ottime o pessime a ragione del maestro che le dirige; figurarsi se non dev' essere così per i fanciulli!

Nella scuola fece poi la sua comparsa il teatro. Si cominciò male, naturalmente, e si continuò peggio, e questo pure è naturale! Si presero le *farse* più sciocche, peggio fatte, purchè facessero ridere, e si affidavano ai fanciulli i quali se riuscirono a far ridere per truccature inverosimili e indecenti, fecero anche compassione per lo sforzo evidente delle loro piccole intelligenze obbligate a esprimere concetti affatto impossibili per esse, tanto che in certi casi, la immobile e legnosa marionetta riusciva più efficace di un bel fanciullo vivo e animato!

Uomini e donne d'intelletto, di coscienza, di buona volontà, pensarono al rimedio, e scrissero commedie per fanciulli, ispirate ai sentimenti purissimi propri dell'infanzia e della adolescenza. Ebbero esse fortuna?

Oibò! tutt'altro.

Ai direttori delle scuole, ai parenti dei fanciulli dispiacque di dovere abbandonare il comico esagerato delle truccature pagliacciesche; in qualche collegio vi si acclimatarono, perchè in quelli il teatrino non è fatto per il pubblico estraneo, ma solo pei convittori; nelle scuole, colla scusa del carnevale si continuò col vecchio sistema, e magari si fece peggio.

La musica, è tanto naturale, non fu lasciata da parte!

Anzi i Varisco si moltiplicarono in questo genere, e in che bel modo! Bisognò vedere le rappresentazioni sacre di alcune scuole femminili! Bisognerebbe vedere che cosa furono capaci di scrivere, come libretti, alcuni sacerdoti, su soggetti d'indole religiosa; ci asteniamo dal dirlo perchè i superlativi dobbiamo usarli per la musica. A quei libretti non fu fatto sempre l'onore di una musicazione espressa; il più delle volte a quelle strofe si adattarono delle melodie d'opere moderne... Così una *Santa Dorotea* alta 90 centimetri cantava una professione di fede coll'aria, per esempio del « *Saper vorreste* » del paggio del *Ballo in Maschera!*

E tutto e tutte così, da un capo all'altro dell'Italia, frammezzo alla compiacenza di quelle insegnanti degne di sferzate, alle vanità buffonescamente appagate di quegli autori, che manomettevano in quel modo un santo ministero, alle svenevolezze di tante mamme commosse per burla e di tante bambine incretinite per davvero!

E lo stesso per i maschi, e forse peggio di tutto questo, quando a certe aquile di insegnanti venne la luminosa idea di ridurre le opere comiche *Elisir d'amore, Don Pasquale, Crispino e la Comare*, per fanciulle e fanciulli assieme, e anche *La Madama Angot, La gran via*, e perfino *Orfeo all'Inferno*, quell' Inferno che dovrebbe essere popolato di tutti quei signori cui è affidato erro-

neamente il sacrosanto compito dell'istruzione, e che lo adempiono in cotesto bel modo! È pur vero che essi hanno la scusa dell'approvazione dei genitori, degli applausi del pubblico; e la indignazione della gente seria ed onesta non fa loro nè caldo nè freddo!

Ma a noi conviene concludere.

Nemmeno ci fermeremo per i rimedii. Un Ministro italiano, medico illustre e illustre letterato, conobbe finalmente il male.

Egli procurò arginarne l'estendersi maggiore, e con una *Circolare* famosa riconobbe i grandi, i salutari vantaggi del teatro educativo, e dal lato igienico per quello in musica, perchè il canto è la più sublime ginnastica dei polmoni e la più indicata per lo sviluppo fisico della gioventù; e propose che nei capitoli eterni della storia patria, dei miracoli delle arti, si cercassero le immortali gesta di fanciulli, eroi del pensiero e dell'azione, e che drammizzati e poi musicati colla serietà più profonda dell'arte, ne uscissero delle vere *opere*, all'educazione giovanile destinate, logiche e coerenti per l'episodio prescelto, l'estensione del canto, i sentimenti espressi e l'efficacia della rappresentazione lirica.

Ci fu allora chi volle seguire i consigli savii di quella Circolare, in quattro campi diversi; il classico dell'arte, il patriottismo, il sublime ideale del martire cristiano, il sogno dell'idea sociale dei secoli futuri. Cercati quattro episodii che parvero adatti, furono lanciati i quattro spartiti nel campo della scuola.

Cosa se ne ritrasse?

La scuola... li trovò difficili! Nel campo teatrale quegli spartiti presero il loro posto, seppero farsi un po' di largo e solleticarono le velleità delle Imprese. La moralità cui erano destinati li condusse fuori dell'aula. In breve, ottennero un resultato precisamente opposto.

Suonatore di fisarmonica in viaggio.

Benedetto paese il nostro, non ci si capisce mai uno coll'altro!...

Staremo così a vedere che cosa farà di bello e di nuovo il secolo XX per la musica educativa.

Dal modo come si prendono le mosse, pare che il nuovo non sarà migliore del vecchio; ma se dovessimo dare modestamente un consiglio, noi proporremmo di dedicare le maggiori cure al *coro*, e lasciare stare il palcoscenico al teatro vero e proprio... almeno fin tanto che sarà distrutta la moderna generazione degli insegnanti, perchè gli attuali in fatto di teatro la pensano ancora in modo, da preferire il *Gioppino* al *Colombino*, perchè essi non seppero mai che Cristoforo Colombo ebbe un'infanzia celebre, e che come fanciullo potrebbe essere il protagonista di uno spettacolo educativo di primissimo ordine!

Il fonografo
e la composizione.

Ed eccoci alla conclusione di questa rapida appendice della musica nel secolo XIX, con le applicazioni meccaniche dell'arte divina. La più antica è quella dell'organetto di Barberia. Questo istrumento ha una istoria; diremmo quasi una leggenda. Fu, ed è, illustrato dai pittori più celebri, gli fu dato posto nei romanzi più famosi, e prese parte in tutte le esistenze degli uomini illustri. Quel... cassetto quadrato, sostenuto da un puntello di legno che faceva il pajo colle gambe di legno del mutilato suonatore girovago, ha servito di tema a delle appassionate e poetiche novelle d'amore; la figura, sul frontespizio, già di per sè stessa chiamava lo sguardo e faceva in precedenza, simpatizzare col nuovo libro; a quella vista si prevedeva, si pregustava un non so che di soavemente tenero e simpatico. Non era l'arte della musica... no, era l'organetto che si meritava tutta questa benevolenza, o, diciamolo pure, quel leggendario personaggio, che continuamente menava il manubrio colla destra, mentre con la sinistra incessantemente presentava ai passanti il piattellino, in cui la gente un po' di cuore lasciava poi cadere qualche centesimo! Tutte le cantilene popolari del nostro repertorio teatrale passarono pei cilindri dell'organetto di Barberia.

Non è possibile non ricordare quanto avvenne a questo proposito per le popolari opere di Verdi. Al desiderio, alla voglia della gente non bastarono la scena e gli echi di chi zufolava quei motivi, occorsero e accorsero gli organetti, i quali furono alla loro volta come tanti centri movibili, tante succursali, che generalizzarono, popolarizzarono quei motivi, compirono il miracolo della fotografia per le arti plastiche, fecero conoscere ad ogni essere umano il pensiero d' un uomo solo; e siccome nella musica il primo elemento è il pensiero, l'idea, così questa fu da quel modesto istrumento resa cognita e divulgata, che è quanto dire fatta esistere.

Per tale requisito, chiamiamolo così, l'organetto ebbe degli adoratori entusiasti. Il suo suono stesso, tutto speciale, di timbro nasale, prolungato, aveva delle attrattive particolarissime; non si può nè si deve negarlo, ebbe esso più arte che non l'odierno sviluppo di applicazioni meccaniche, il cui tipo, per essere simile agli istrumenti sonati dalle mani degli abili pianisti, palesa una imperfezione capitale che rende il suono prodotto eminentemente antipatico. Intendiamo parlare del moderno pianoforte meccanico, suonato per le vie, per tutti i cantoni, dinanzi a tutte le osterie, vera tribolazione della gente che lavora, sospiro e gioia delle ragazze del contado, che alla *polka* dell'organetto (lo chiamano ancora così) può farsi prendere per la vita del *damo* innamorato!

I *derivati* di tal genere furono innumerevoli; vennero gli *Aristons*, i *Carillons* a suono metallico, a cartoni giranti, a cartoni distesi e con mille altri congegni, una invasione di cose inutili, seccanti, vendute a prezzi d'affezione, altissimi, comprati da tutta quella gente... senza spirito, che per avere in casa un di quei cassettoni sonori, quanto sordi di quel primo requisito della musica che è l'espressione, si vantava di palesare con evidente slancio una vera passione per l'arte.

Così, senza troppo fermarci sopra, diremo che siamo giunti al pianoforte elettrico, nel quale son pareggiate le lampadine laterali e l' *ouverture* del « Guglielmo Tell », che durano lo stesso tempo, cominciano e finiscono

Canta il fonografo!

assieme; quelle dànno e sono luce, ma fredda, immobile, questa è musica, sì, per le note di Rossini, ma compassata, fredda, insensibile, che è e non è, secondo il capriccio d'un bevitor di birra, il quale fa scivolare una moneta da due soldi nel *taglietto motore* del pianoforte elettrico.

Per due soldi luce e musica, ed il sorprendente fenomeno di una ta-

stiera i cui tasti si abbassano senza che una mano li prema! È il progresso che, in fatto d'arte non ammettiamo affatto, salvo che per una scoperta che è invece destinata all'avvenire il più famoso.

Ma i fanciulli dell'jeri hanno forse dimenticato i giuocattoli d'un tempo non troppo lontano, in cui un embrione di congegno musicale li faceva andare in estasi? Alludiamo al fraticello che usciva da una casina, e picchiando i dieci centimetri di una scatola formante il terreno, figurava di andare a suonare la campanella e poi se ne tornava, indietro bellamente girandosi. Un microscopico manubrio metteva in moto il fraticello, e intanto nella scatola delle linguette di penna d'oca sfioravano alcuni crini dai quali usciva un suono..... indeterminato.

Era un'applicazione musicale?

I fanciulli lo credettero, ma il bello è che lo credettero i genitori e il venditore del giuocattolo, che magari presentava l'articolo con un: — « Prenda questo, senta che *bella* suonata ».

Oggi... è scomparso il fraticello, ma sono comparse le cassettine armoniche, piccole come scatole di tabacco, con lo stesso manubrino e con un suono più metallico, ma egualmente indeterminato.

E le *fisarmoniche* a soffietto, a quattro, a tre tasti soli? Quelle sì che furono buffe e inesplicabili! Il fanciullo premeva tutta la tastiera, menava poi innanzi e indietro il soffietto e... ah, che gioja!

E tutti gli strumenti comparvero come giuocattoli: il più vero, il tamburo, il più... ridicolo, il violino, colle corde di spago! In questi due estremi trombe, e trombette a suono unico e fisso, con e senza chiavi, e sistri e *carillons* a percussione, di vetro, di metallo, di legno, un esercito di *rumori*, scambiati da venditori e compratori per suoni, bestemmiando la musica!

Un'altra buffa applicazione musicale, il *cartofono;* simulati istrumenti di ottone, fatti di carta solida, coperti da uno strato di color d'oro; vi si soffia dentro, cantandovi il motivo, il quale esce come per effetto d'una sordina, forte o debole, secondo i polmoni del soffiante!

Poi vennero le applicazioni musicali meccaniche, a carica d'orologio, porta-sigari, porta-biglietti, album, piccoli mobili, perfino bottiglie e vasi, che, là con un giro di chiave sciorinano il *Boccaccio*, la *Gavotta Stefania*, la *Marcia dell'Aida*, lo stornello della *Cavalleria rusticana*, ecc.

Alle campane libere, pure accordate in modo da poterle adoperare col sistema ambrosiano, della *cantilena* concertata, seguirono le *campane tubolari*, che tutti conoscono, colle quali si possono fare delle *sonate* vere e proprie, assordanti, è vero, ma non disgustose.

Le ricerche foniche, diremo così, fecero trovare perfino il modo di estorcere dei concerti da un pajo di dozzine di bicchieri, accordati per timbro di suono proprio o regolati con dell'acqua, strisciando il polpastrello del dito sull'orlo del bicchiere stesso, il che produce un suono dolcissimo, tagliente, ma quanto mai gustoso; la maggioranza del pubblico, però, preferisce i bicchieri pieni di buon vino, magari antimusicale del tutto!

La più importante scoperta d'indole musicale è senza dubbio quella del

Al suono della fisarmonica.

fonografo, che qui è inutile descrivere, perchè lo sarà, scientificamente, in altra parte di quest' Opera, riguardante le scoperte e le invenzioni del secolo. Il *fonografo*, quale tutti lo conosciamo è sommamente dilettevole, sorprendente; ma pochi per adesso riflettono quale enorme vantaggio può esso portare all'arte musicale, se si pensa che il giorno in cui si potrà commerciarlo a prezzo piccolo, e i cilindri si avranno a pochi centesini, si sarà risolto il più gran problema della *fissazione* dell'improvvisazione musicale, evitandosi così la dispersione delle più belle ispirazioni del compositore, il quale *non giunge mai* a scrivere quello che precisamente gli era uscito dal cuore e del cervello pel tramite delle mani sul pianoforte.

Una volta raggiunto il resultato economico di cui sopra, il compositore terrà il *fonografo* continuamente montato accanto al pianoforte, e le sue melodie e armonie saranno prese dal cilindro che dovrà essere tale da permettere lunga sosta; poi il compositore farà agire il fonografo, risentirà due, tre, dieci volte la propria ispirazione, potrà trascinarsela a comodo, *tale e quale*, e il gran problema, lo ripetiamo, sarà risolto.

Dato questo, non occorre arrabbattarsi la mente e cercare nuovi congegni per scrivere la musica che uno suona, tentativi fatti e rifatti e mai riusciti; nulla di più sicuro, di più esatto del fonografo: l'autore *risentendo* il proprio motivo, le proprie armonie prova già l'impressione stessa che farebbero esse sul nuovo uditore, egli ne sarà così anche il primo giudice, e potrà aggiustare, modificare come crederà meglio, col solo disturbo di rimuovere il cilindro — che, come è a sperarsi, finirà col costare appena appena quanto i fogli di carta da musica, cosa non presumibile oggi o domani, ma nel corso del nuovo secolo oltre che probabile, certissima!

Impossibile non capire che per tal mezzo non si smarriranno nemmeno *le espressioni* di che il compositore avrà colorito il proprio pensiero, le quali saranno le prime e perciò le migliori, e che non si cancelleranno mai più.

Dovrebbe sorgere una *Società dei Musicisti* espressamente per far presto ed ottenere la popolarità del fonografo, il cui uso, in tal modo sarà forse diverso a quello creduto all' atto della sua scoperta, e condotto invece al benefizio, al vantaggio della intelligenza umana, come tutte le meravigliose applicazioni che faranno benedetto in eterno il nome dell'Edison.

***

Se l'indole del lavoro l'avesse concesso, noi avremmo voluto parlare di tante altre cose che alla musica si collegano, ma preferimmo sorvolare su certi altri argomenti scottanti e delicatissimi. La musica arte è tutt' altra cosa della musica commercio, e quest'ultima, pur troppo, vive d'una vita che non si ebbe mai la più oscura, tenebrosa, disgustosa!

Preferiamo far voti per lo sviluppo sempre crescente di questa sublime parte dell' essenza divina, di cui l'uomo, per esserne degno conservatore, dovrebbe comprendere tutto il valore, dedicando ad essa i due elementi migliori di se stesso — il cuore e la mente. Sia pura ed onesta questa, soave e sincero l'altro, e il musicista potrà compiere la sua missione con perfetta riuscita che è quella di elevare le masse ed educarle al culto del buono e del bello!

A. Soffredini.